

a cura di

Nicola La Vitola
Sonia Mercurio
Sonia Mollica
Andrea Sias
Flavia Camagni
Luca Martelli
Simone Sanna
Luca Vespasiano
Johan Sebàstian Wilches Rivera



PUBLICA
SHARING KNOWLEDGE



ISBN: 9788899586744

GRAFFI

Grafie dell'Immaterialità

Architetture senza corpo

Frammenti, memorie e immaginazioni

COMITATO SCIENTIFICO

Marcello Balbo
 Dino Borri
 Paolo Ceccarelli
 Enrico Cicalò
 Enrico Corti
 Nicola Di Battista
 Carolina Di Biase
 Michele Di Sivo
 Domenico D’Orsogna
 Maria Linda Falcidieno
 Francesca Fatta
 Paolo Giandebiaggi
 Elisabette Gola
 Riccardo Gulli
 Emiliano Ilardi
 Francesco Indovina
 Elena Ippoliti
 Giuseppe Las Casas
 Mario Losasso
 Giovanni Maciocco
 Vincenzo Melluso
 Benedetto Meloni
 Domenico Moccia
 Giulio Mondini
 Renato Morganti
 Stefano Moroni
 Stefano Musso
 Zaida Muxi
 Oriol Nel.lo
 Joao Nunes
 Gian Giacomo Ortu
 Giancarlo Paba
 Rossella Salerno
 Enzo Scandurra
 Silvano Tagliagambe

COMITATO SCIENTIFICO

Marinella Arena
 Martina Attenni
 Paolo Belardi
 Stefano Brusaporci
 Antonio Calandriello
 Stefano Chiarenza
 Enrico Cicalò
 Daniele Colistra
 Fabio Colonnese
 Livio De Luca
 Edoardo Dotto
 Marco Fasolo
 Francesca Fatta
 Riccardo Florio
 Elisabetta Caterina Giovannini
 Elena Ippoliti
 Víctor Antonio Lafuente Sánchez
 Dominik Lengyel
 Massimo Leserri
 Gabriella Liva
 Massimiliano Lo Turco
 Federica Maietti
 Pamela Maiezza
 Domenico Mediati
 Valeria Menchetelli
 Maria Milano
 Nancy Rozo Montaña
 Sandro Parrinello
 Jan Piechota
 Paola Raffa
 Pablo Rodriguez-Navarro
 Gabriele Rossi
 Rossella Salerno
 Ewa Satalecka
 Ana María Torres Barchino
 Michele Valentino
 Ornella Zerlenga

COLLEGIO DEI REVISORI

Martina Attenni
 Adriana Caldarone
 Michele Calvano
 Stefano Chiarenza
 Enrico Cicalò
 Fabio Colonnese
 Francesca Fatta
 Marco Fasolo
 Alexandra Fusinetti
 Marika Griffò
 Elena Ippoliti
 Víctor Lafuente Sánchez
 Gabriella Liva
 Federica Maietti
 Domenico Mediati
 Valeria Menchetelli
 Sonia Mercurio
 Sonia Mollica
 Marinella Arena
 Francesca Porfiri
 Paola Raffa
 Jessica Romor
 Maria Laura Rossi
 Nancy Rozo
 Rossella Salerno
 Noemi Tomasella
 Michele Valentino

PUBLICA
SHARING KNOWLEDGE

PUBLICA
Dipartimento di Architettura, Urbanistica e Design
Università degli Studi di Sassari
WWW.PUBLICAPRESS.IT



GR
AF

INDICE

10	Prefazione Francesca Fatta
12	Introduzione Nicola La Vitola, Sonia Mercurio, Sonia Mollica
Tracce	
14	Memorie, permanenze, archeologia, rovina, patrimonio Johan Sebastian Wilches Rivera, Luca Vespasiano
16	<i>Poter guardare in basso per andare in alto.</i> Conoscere, interpretare, ricomporre le macerie Paolo Belardi, Giovanna Ramaccini
18	Sotto la terra, il cielo. Il palinsesto prenestino Francesco Cappuccino
20	Archeologie illustrate. Una ricostruzione ipotetica dell'immagine del Nuraghe Palmavera di Alghero Enrico Cicalò
22	L'Anellone Piceno come frammento grafico Francesca Cicero
24	Frammento reale, memorie artificiali: Il Cinema Eliseo tra traccia e immaginazione Graziana D'Agostino, Mariateresa Galizia, Sandro Torrisi
26	La catabasi del Genius Loci: mito e memoria nel paesaggio flegreo Valentina Dell'Olio
28	Il Grande fregio dorico di Aquileia. Dal frammento alla ricostruzione digitale Giulia Gubellini, Davide Pippo
30	Paesaggio come frammento. Grafia di una memoria indiretta Elena Ippoliti
32	Ricerca della forma. Processo conoscitivo di un'architettura in rovina ad Ascalona Lecci Novella, Cecilia Maria Roberta Luschi
34	Figurabilità della rovina. Il valore Eidetico del frammento d'Architettura Walter Lollino
36	The fragments of urban coastal areas in Calabria in climate vulnerability scenarios Giuseppe Mangano
38	<i>Grumentum</i> , grafie del frammento: il parco come morfologia incompiuta Nicolò Montuori
40	Utopie autarchiche: il caso del Villaggio del Pastore ad Ocre (AQ) Davide Pecilli, Eleonora Pallotta
42	Frammento architettonico e paesaggio storico. Capo Colonna nel 1606 Giuseppina Scamardì
44	Frammenti di memorie. Dall'uno primordiale alle infinite parti del tutto Francesco Stilo

46	'Vuoti' di Memoria Michele Valentino
48	Realtà e riflesso. Memoria dell'alluvione valenciana Caterina Vettraino
50	Atmosfere del passato: documentazione fotografica delle tonnare siciliane Marta Vitale
52	Geometrie in filigrana: rappresentare l'arte orafa sarda Chiara Zuddas

Sguardi	
54	Percezione, immagine, rappresentazione, costruzione/de costruzione Luca Martelli, Simone Sanna
56	Visioni di Roma. La città tra architetture reali e memoria cinematografica Alessia Barbagallo, Ludovica Berto, Giulia Fagnan
58	data/RUINS: l'architettura abbandonata come spazio fuori dal tempo Mirko Bonfiglio, Alessio Caccamo
60	The Flickering Image. Representing Impermanence at Siza's Piscina das Marés Giulia Cammarelle
62	La trama del suolo: tombini giapponesi tra narrazione e infrastruttura tecnica Adriana Caldarone
64	Il frammento BWV 1076 e la musica infinita di J.S. Bach Daniele Colistra
66	Tassellare la luce. Geometria, materia e percezione nei Poliedri di Venini Virginia Droghetti, Stefano Costantini
68	Del frammento <i>Ex Sanderson</i> . Un pretesto Antonio Fedè
70	Il gioco plastico delle ombre Elisa Guarino, Marco Fasolo
72	Frammenti visivi e sonori nello spazio infrastrutturale Rosina Iaderosa, Emanuele Iaucci Di Caprio
74	Omaggio al Mediterraneo di Luzzati Valentina Monteleone
76	Frammenti di narrazione: l'architettura programmatica nella visione cinematografica Martina Giuseppa Nocita
78	Oggetti in Luce Lidia Odierna
80	Paesaggio immateriale: lo spazio come effetto percettivo dell'agire Gianmarco Pallai
82	Viaggio nell'immaginario siciliano: narrazioni visive tra memoria e IA Pierambra Palesano
84	<i>Tesel</i> <i>as</i> , un viaggio per frammenti Sandro Parrinello

86	La luce come dispositivo interpretativo dello spazio architettonico Nicol Proietti Cosimi
88	Indagare l'architettura dipinta: la Natività della Vergine di Pietro Lorenzetti Jessica Romor, Alessandra Apostolico
90	Dal <i>Kaiserpanorama</i> alla <i>Specula Mundi</i> : genealogia dello sguardo e voyeurismo contemporaneo Maria Laura Rossi

Dispositivo	
92	Disegno, rappresentazione, progetto, ricostruzione, interpretazione, comunità Flavia Camagni, Andrea Sias
94	Walwa, ur.mah-aš, léon, lis. Il frammento e il simbolo Marinella Arena
96	That gap in the urban data: Reading the City Between Data, Absence and Climate Adaptation Pietro Bova
98	Il frammento come seme di vita Marcello Valerio Cadorin
100	Frammenti di periferia. Gli oratori come architetture immateriali delle comunità Camilla Campa, Erica Ciuffetta, Francesca Papa
102	FrammentAzione. Il Patrimonio Spaziale come Elemento Fondativo Giacomo D'Amico, Ottavio Amaro, Marina Tornatora
104	Grafie altoatesine di Luigi Piccinato Salvatore Damiano
106	Trame urbane: percorsi di integrazione nel V Municipio di Roma Giulia De Amicis, María Angélica Ruidíaz Barriosnuevos, Antonio Casella
108	Ferrovie dello Stato: una bella marca italiana Andrea Della Vecchia
110	L'occupazione operaia nell'industria manifatturiera del XX secolo a Roma Francesco Gasbarra
112	Tracce di comunità. Il campo Antonio Nori come strumento narrativo Chiara Giancamilli, Francesca Matteucci, Alice Ronchetti
114	Dove la notizia prende forma. L'edicola come spazio condiviso Silvia Maria Graziano, Beatrice Improta, Chiara Pruneti
116	Eredità senza eredi: frammenti di memorie artigiane Elena Imbembo, Giuseppe Panico, Claudia Ruggiero
118	Una regione in forma di palazzo. <i>Sintesi d'Umbria</i> Valeria Menchetelli, Francesco Cotana, Eleonora Dottorini
120	Gesti di quartiere: la grande bottega del Municipio V di Roma Miriam Gemma Miceli, Monica Piredda, Elena Serafini

122	Il frammento come dispositivo educativo Lorella Pizzonia
124	Frammenti urbani: visioni per città possibili Paola Raffa, Francesca Pisilli
126	La mandorla generatrice: sensi e memorie per un disegno dello spazio museale Avola Felice Romano, Candela Brizuela Montenegro
128	La città incompleta: lacune urbane tra memoria e immaginazione progettuale Claudia Ruggiero, Giuseppe Panico, Elena Imbembo
130	Oltre la forma. Dispositivi interpretativi della città frammentaria Francesco Trimboli

PRESENTAZIONE

Presentazione	
Quando nel 2024 il Premio UID Giovani, dedicato a Vito Cardone, è stato assegnato al gruppo <i>Graf_I</i> , si è aperto un nuovo filone di ricerca incentrato sul rapporto tra rappresentazione e immaterialità. In questo contesto prosegue <i>Graf_I</i> 2026, che invita a concepire la rappresentazione come una forma di scrittura visiva capace di rendere percepibile ciò che non è immediatamente visibile, generando nuove narrazioni a partire dall'incompiuto e dall'assenza.	
In tal senso, il disegno si configura non solo come strumento di descrizione, ma come dispositivo ermeneutico, in linea con quanto suggerito da Paul Ricoeur, secondo cui la rappresentazione è sempre un atto interpretativo che costruisce senso attraverso la mediazione simbolica (Ricoeur, 1986).	
Questo secondo volume sviluppa e approfondisce tali premesse, proseguendo un'indagine aperta sull'immaterialità attraverso gli strumenti propri delle discipline della rappresentazione. Intesa come ciò che non possiede forma né consistenza tangibile, l'immaterialità riguarda il patrimonio culturale legato al pensiero, ai modi di vita, ai saperi artigiani e costruttivi, alle tradizioni e all'immaginario delle comunità. In questa prospettiva, il riferimento implicito è anche alle riflessioni di Walter Benjamin, per il quale il frammento non è un resto marginale, ma un luogo privilegiato in cui si condensano tracce di senso e possibilità di lettura del passato (Benjamin, 1962).	
La riflessione si concentra qui sul tema del frammento, inteso come chiave interpretativa per la costruzione di un atlante della sua riscoperta. Il volume si configura infatti come un atlante non convenzionale: non una raccolta ordinata e conclusa, ma uno spazio aperto e attraversabile, costruito per relazioni e accostamenti. In questo senso, il modello evocato è quello dell'Atlante <i>Mnemosyne</i> di Aby Warburg, in cui immagini eterogenee dialogano tra loro generando costellazioni di significato attraverso prossimità, scarti e risonanze (Warburg, 2002).	
Il frammento, in questa prospettiva, non è un semplice residuo di una totalità perduta, ma condizione stessa del conoscere. Rimanda a un insieme ormai inaccessibile, trovando senso nella distanza che lo separa da esso. Come suggerisce Italo Calvino, la leggerezza e la molteplicità sono qualità essenziali del pensiero contemporaneo: il frammento, proprio perché incompleto, apre alla possibilità di molteplici narrazioni e interpretazioni. Anche l'architettura, così come la sua rappresentazione, si manifesta spesso in forme incomplete, capaci tuttavia di produrre significato e attivare processi cognitivi complessi (Calvino, 1988).	
In questo contesto, il disegno assume il ruolo di dispositivo critico attraverso cui indagare la dimensione immateriale — fatta di memorie, pratiche e tracce — trasformando l'assenza in occasione di lettura e progetto. Come osserva ancora Benjamin, "Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo 'come propriamente è stato'. Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo" (Benjamin, 1997, p. 23): il frammento diventa dunque attivatore di conoscenza, capace di mettere in relazione tempi e significati differenti.	
La call propone la costruzione di un atlante visivo condiviso, inteso non come semplice archivio, ma come strumento interpretativo. <i>Graf_I</i> 2026 invita così a concepire la rappresentazione come una scrittura visiva capace di rendere percepibile ciò che non è immediatamente visibile, generando nuove narrazioni a partire dall'incompiuto.	
L'atlante rinuncia a ogni pretesa di completezza e si definisce come una struttura dinamica, in cui	

il senso emerge dal montaggio e dalle relazioni tra gli elementi. Testo e immagine operano all'interno di uno stesso campo, contribuendo con pari dignità alla costruzione del visibile. Disegno e immagine non svolgono una funzione meramente illustrativa, ma conoscitiva: sono pratiche attraverso cui dare forma a memorie, tracce, assenze e stratificazioni.	
In particolare, nel confronto con <i>architetture senza corpo</i> e patrimoni immateriali, la rappresentazione si configura come strumento capace di restituire leggibilità a ciò che appare disperso. Ne deriva una concezione della ricerca come processo aperto e non lineare, fondato su relazioni e discontinuità. Il frammento non è una mancanza da colmare, ma una condizione da abitare: uno spazio critico che rende possibile osservare, interpretare e immaginare.	
Il volume si articola in tre ambiti tematici.	
La prima sezione, <i>Frammento come traccia</i> , raccoglie contributi che indagano il frammento come espressione di memoria, permanenza e rovina, evidenziando la capacità delle tracce di rendere leggibili le stratificazioni temporali e di riattivare il patrimonio nel presente.	
La seconda sezione, <i>Frammento come sguardo</i> , affronta le dimensioni percettive e rappresentative, indagando i processi attraverso cui la realtà viene filtrata e restituita e attribuendo alla rappresentazione un ruolo attivo nella produzione di conoscenza.	
La terza sezione, <i>Frammento come dispositivo</i> , esplora il valore operativo del frammento nei processi di rappresentazione e progetto, inteso come strumento capace di mettere in relazione dati, spazi e soggetti e di incidere sulle trasformazioni urbane e territoriali.	
In questo quadro, l'immagine non si limita a descrivere il reale, ma contribuisce alla sua costruzione, rendendo leggibili dimensioni altrimenti invisibili e aprendo nuove possibilità interpretative.	
Desidero esprimere un plauso davvero meritorio al gruppo di lavoro che, con questo volume, ha saputo dare continuità e nuovo slancio al Premio Cardone, con l'auspicio che l'iniziativa possa proseguire e crescere nel tempo.	

Bibliografia	
Benjamin, W. (1962). <i>Angelus Novus. Saggi e frammenti</i> . Einaudi.	
Benjamin, W. (1997). <i>Sul concetto di storia</i> . Einaudi.	
Calvino, I. (1988). <i>Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio</i> . Garzanti.	
Ricoeur, P. (1986). <i>Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica II</i> . Jaca Book.	
Warburg, A. (2002). <i>Mnemosyne. L'Atlante della memoria</i> (M. Warnke & C. Brink, a cura di). Einaudi.	

INTRODUZIONE

Frammenti, Memorie e immaginazioni.
Per un atlante del frammento

Il presente volume si configura come un atlante per immagini e testi, collocato in una zona di soglia tra raccolta di esiti di ricerca e dispositivo di esplorazione visiva. Non si tratta di una sequenza ordinata di contributi né della restituzione lineare di un percorso scientifico o accademico, ma di una costruzione per accostamenti, in cui materiali eterogenei (disegni, fotografie, modelli, infografiche, trascrizioni e collage) vengono messi in relazione secondo logiche di prossimità, risonanza e scarto.

Il frammento costituisce il pretesto/principio generatore di questa costruzione. Non viene assunto come semplice residuo di una totalità perduta, né come testimonianza incompleta di un oggetto assente. Esso rappresenta piuttosto una condizione operativa della conoscenza: ogni immagine, ogni disegno, ogni rilievo e ogni racconto si fondano infatti su selezioni, omissioni, inquadrature e tagli che trasformano la parzialità dell'interpretazione in strumento interpretativo. In questa prospettiva, il frammento non coincide esclusivamente con la rovina o con il reperto materiale. Può manifestarsi come traccia, memoria, lacuna, dato, immagine, processo, vuoto o permanenza immateriale. Ciò che accomuna queste forme apparentemente eterogenee è la loro capacità di attivare relazioni che eccedono la loro dimensione parziale, rendendo visibili connessioni altrimenti inaccessibili.

L'atlante che ne deriva rinuncia deliberatamente alla pretesa di una narrazione onnicomprensiva. Accetta invece lo scacco della totalità come presupposto metodologico e assume il frammento come nucleo fondativo della ricerca. La forma-atlante appare particolarmente adatta a questa indagine poiché consente di accogliere materiali irriducibili a una sequenza lineare, affidando alla giustapposizione e alla distanza il compito di produrre significati. Come il frammento, anche l'atlante rifiuta la chiusura del sistema e si offre come struttura aperta, continuamente attraversabile secondo percorsi differenti.

In questa prospettiva, la struttura del volume rispecchia l'istanza teorica promossa dal gruppo di ricerca *Graf_I*: interrogarsi sulle architetture senza corpo significa accettare lo scacco della totalità e rintracciare la persistenza delle forme laddove la materia si è fatta assenza, memoria o traccia ideale. Il frammento non è dunque ciò che resta dopo una perdita, ma ciò che rende possibile una nuova attivazione di senso (Augé, 2004).

Raccogliere questi materiali non equivale a catalogare i residui di un passato immobile. Significa piuttosto attivare un campo di forze in cui il disegno si assume il compito di rendere visibile l'invisibile. Gli autori coinvolti in questa esperienza non hanno semplicemente documentato un patrimonio, ma hanno accettato di praticare la distanza tra l'oggetto e la sua memoria, trasformando l'atto grafico in un gesto critico e interpretativo. L'eterogeneità dei contributi testimonia la vitalità di una disciplina che non si limita alla registrazione geometrica del reale, ma rivendica la propria capacità di dare forma alle derive, alle mancanze e alle stratificazioni identitarie che costituiscono la trama profonda dei territori e delle architetture.

In questo palinsesto, l'immagine non occupa mai una funzione illustrativa o accessoria. Essa agisce come operatore cognitivo autonomo, capace di produrre relazioni inedite tra dati, spazi e configurazioni materiali. Il testo non spiega l'immagine e l'immagine non rappresenta il testo: entrambi partecipano a un medesimo campo di costruzione del visibile, dove la conoscenza emerge per montaggio più che per

esposizione ribaltando il ruolo dell'immagine all'interno della produzione scientifica assegnando pari peso a entrambe le entità. In questa direzione, il disegno si conferma come strumento conoscitivo e non meramente descrittivo, capace di costruire interpretazioni e non solo di registrare dati (Docci & Maestri, 2020).

Questo statuto dell'immagine come generatore di pensiero e opportunità di ricerca si rivela centrale quando l'indagine si rivolge a ciò che non ha più, o non ha ancora, una consistenza fisica definita. Di fronte alle 'architetture senza corpo', alle memorie disperse dei paesaggi, alle morfologie instabili degli insediamenti o alle tracce residue dei patrimoni immateriali, il disegno recupera la propria natura di strumento conoscitivo. Diventa mezzo attraverso cui l'investigatore intreccia archivi documentali, rilievi metrici, testimonianze e memorie, costruendo configurazioni interpretative che restituiscono intelligibilità a ciò che appare disperso. Ciò che si può quindi osservare in queste pagine non è mai un oggetto nella sua presunta interezza, ma una porzione attivata dalla rappresentazione. Ogni caso studio si presenta come un'unità autonoma e insieme incompleta: un sistema che si definisce attraverso ciò che seleziona, esclude, inquadra e mette in relazione piuttosto che attraverso una descrizione esaustiva. La parzialità non deve dunque essere interpretata come un limite, ma come una precisa condizione operativa dello sguardo contemporaneo. Rappresentare significa innanzitutto scegliere cosa lasciare fuori dall'inquadratura; significa ridurre il reale per consentirne una comprensione più profonda e quindi astrarre dal tutto una parte.

Questa epistemologia del frammento si fonda sulla consapevolezza che ogni atto di conoscenza è costitutivamente situato e prospettico. Non esiste uno sguardo assoluto sul patrimonio architettonico e urbano; esistono traiettorie di indagine che attraversano porzioni differenti di senso. Il taglio operato dal disegno, dalla fotografia, dalla modellazione digitale o dalla costruzione infografica isola il frammento non per musealizzarlo come reliquia, ma per trasformarlo in un generatore di relazioni per il presente. Tagliare il reale significa renderlo disponibile a nuovi innesti interpretativi, permettendo al lettore di completare gli spazi bianchi tra le immagini e tra i testi, partecipando attivamente alla costruzione del significato.

Il volume attraversa materiali appartenenti a registri espressivi e metodologici profondamente differenti, dal dato quantitativo ricavato dai sistemi informativi geografici alla configurazione spaziale dell'architettura monumentale, dalla struttura tecnica dei manufatti storici alla rovina archeologica, dal paesaggio antropizzato alla costruzione industriale dismessa, senza avvertire la necessità di ricondurli a una tassonomia unitaria. Ciò che lega questi contributi non è l'oggetto fisico indagato, ma il problema condiviso della sua accessibilità: come una forma parziale diventa leggibile, attraverso quali mediazioni si tramanda e attraverso quali dispositivi grafici e concettuali viene restituita al presente.

In questo orizzonte la rappresentazione non è mai trasparente né neutrale. Il disegno analogico, la fotografia, la modellazione digitale e l'infografica non restituiscono un reale già dato e consolidato, ma intervengono direttamente nella sua costituzione. Ogni operazione visiva produce una versione del mondo: parziale, situata, storicamente determinata, ma profondamente operativa. La realtà del patrimonio culturale non precede le sue immagini; si stabilisce, si negozia e si trasmette attraverso di esse.

Il tempo che attraversa questi materiali non si dispone in forma lineare. Si manifesta piuttosto come una stratificazione discontinua di temporalità coesi-

stenti: i tempi lunghi della costruzione, quelli effimeri dell'uso quotidiano, i tempi sospesi dell'abbandono, dell'oblio e della successiva riattivazione convivono nel medesimo campo visivo senza fondersi in una sintesi pacificata. Il montaggio che struttura questo atlante accentua tale carattere policronico, producendo accostamenti che scardinano la cronologia a favore di una comprensione per risonanze e analogie.

Anche lo spazio non viene inteso come un contenitore neutro, ma come una superficie attiva di relazioni e riscritture continue. Paesaggi, infrastrutture, cavità ipogee, impianti tecnologici storici e condizioni residuali delle periferie emergono come dispositivi di interfaccia tra osservatore e mondo. Non contano come forme isolate, ma come sistemi complessi di tensioni spaziali, sociali e culturali che si rendono leggibili soltanto attraverso la mediazione della rappresentazione. Il disegno non occupa lo spazio: lo istituisce, ne definisce i confini e ne rivela le possibilità latenti. In questo quadro, anche lo spazio urbano e territoriale viene letto come costruzione interpretativa, esito di stratificazioni, selezioni e pratiche progettuali (Secchi, 2000).

L'atlante, quindi, rinuncia deliberatamente a ogni aspirazione enciclopedica. La sua struttura interna si fonda su accostamenti imprevisti, deviazioni concettuali e interruzioni controllate dello sguardo. Ogni contributo può essere attraversato autonomamente, ma trova il proprio significato più profondo nelle relazioni che instaura con gli altri, secondo una logica reticolare e non gerarchica. Questa scelta risponde a una precisa esigenza teorica: di fronte alla frammentarietà del contemporaneo e all'immaterialità dei processi che attraversano il patrimonio culturale, la sola forma di narrazione possibile è quella che accetta la discontinuità come valore e il montaggio come metodo.

Ne emerge una concezione della ricerca in cui il montaggio non costituisce semplicemente una tecnica editoriale, ma un vero principio epistemologico. La conoscenza sul disegno, sull'architettura e sul paesaggio non si dà come accumulo progressivo di nozioni o come sintesi definitiva, ma come costruzione aperta e intermittente di relazioni tra materiali visivi e testuali. In questo spazio di sperimentazione, il frammento non rappresenta ciò che resta, ma ciò che rende ancora possibile vedere, interpretare e immaginare. La precisione del dato metrico e il rigore metodologico convivono con la densità percettiva e con la capacità evocativa dell'immagine. L'attrito fecondo tra rigore scientifico ed immaginazione visiva non costituisce una concessione stilistica, ma la condizione stessa attraverso cui questo volume tenta di rendere visibile ciò che, per sua natura, non si lascia mai completamente stabilizzare. In questa distanza tra ciò che manca e ciò che viene rappresentato, il disegno continua a esercitare la propria funzione conoscitiva, trasformando l'assenza in una forma attiva di produzione di senso.

Bibliografia

- Augé, M. (2004). *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Bollati Boringhieri.
- Docci, M., & Maestri, D. (2020). *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*. Laterza.
- Secchi, B. (2000). *Prima lezione di urbanistica*. Laterza.

Memorie, permanenze, archeologia, rovina, patrimonio

Nel corso della sua storia l’uomo ha disseminato tracce tangibili che riflettono una memoria immateriale legata ineffabilmente al suo passaggio transeunte. Il tempo opera una selezione randomica e irrefrenabile tanto sul tangibile quanto sull’immateriale, recidendo l’intrico dei significanti e dei significati, precludendo la nostra facoltà d’intendere e frustrando la possibilità di pervenire a una qualsiasi forma di definitività. La categoria del frammento, lungi dall’indugiare su una sterile nostalgia di matrice romantica, consente di perseguire l’istinto alla curiosità critica, e diviene punto di partenza per decifrare il vasto universo dell’assente, del mancante, del perduto. In questo senso, il disegno emerge nella sua prerogativa poietica per manifestare, dare forma e visibilità a ciò che non sussiste più nella realtà percepibile.

Nella quotidianità, questa memoria si manifesta attraverso geometrie tramandate per generazioni — sia essa impressa in un vaso di ceramica, in una lampada o in un gioiello di filigrana — dove la traccia non è solo fisica, ma replicabile attraverso la conoscenza profonda della forma e la sapiente lavorazione della materia. La perdita di questo sapere immateriale comporterebbe una sconnessione temporale assoluta; è per questo che lo studioso riconosce nel residuo la rappresentazione fisica dell’essenza, un motore che alimenta il desiderio di cercare risposte, seppur parziali o molteplici.

La nostra interpretazione del passato non è mai statica: muta con il progredire delle conoscenze e risente delle condizioni politiche ed economiche del momento. Tendiamo collettivamente a colmare i vuoti di comprensione con idee preconcepite, narrazioni imposte o con i materiali a disposizione, motivo per cui la nostra lettura attuale di un frammento differisce radicalmente dallo sguardo di chi precedette la scoperta dell’America, o dei greci dell’epoca classica. Le tracce si configurano come un palinsesto vivo e complesso, in cui l’individualità di ogni singolo resto può essere compresa solo abbracciando la sua totalità sistemica. Per articolare metodologicamente questo viaggio nella memoria, le ricerche si strutturano secondo un percorso ascendente che muove dal microcosmo della dimensione oggettuale e del sapere immateriale, attraversa il rigore del rilievo archeologico, fino a scalare la dimensione geografica e collettiva del territorio.

Un primo nucleo tematico è quello in cui i frammenti sono intesi quali *tracce della memoria*. Partendo dalla scala minima, in cui la traccia si conserva grazie alla trasmissione di un sapere immateriale e alla sua continua replica geometrica, il disegno si pone come strumento di continuità teorica e operativa. Non necessariamente i frammenti sono tali poiché soggetti a rottura o dispersione, bensì perché riconducono a forme precedenti, rielaborate, tramandate. È il caso delle *Geometrie in filigrana: rappresentare l’arte orafa sarda*, di Chiara Zuddas, che raccoglie un complesso sistema di saperi tecnici e simbolici tramandato per secoli attraverso la pratica e la trasmissione orale, dove precise regole geometriche determinano l’equilibrio e l’armonia delle forme in filigrana e del loro uso nel costume tradizionale, di cui dà conto l’elaborazione grafica. Ancora alla prassi artigiana tradizionale fa riferimento Francesco Stilo in *Frammenti di memorie. Dall’uno primordiale alle infinite parti del tutto*, nel quale l’uso dei cocci per la chiusura della fornace a sansa, immortalato in uno scatto dell’autore fortemente evocativo, innesca una serrata analisi del concetto di frammento, letto come dispositivo di ricomposizione fino a diviene immagine del tutto. Immagine che pure rimane profondamente parziale e dipana una successione di piani

semantici e interpretativi potentemente e poeticamente stratificata, come dimostra Elena Ippoliti in *Paesaggio come frammento. Grafia di una memoria indiretta*: partendo da una cartolina ingiallita, oggetto di cui si va disvelando via via il valore, l’autrice esemplifica l’irriducibile rapporto epistemologico che sempre permane rispetto al frammento, che “non è una riduzione, ma una possibilità critica”, che disvela e cela ad un tempo, e che è in grado proprio per questo “di lasciare spazio al racconto, all’immaginazione, alla ricerca”.

Una simile apertura all’indefinito che chiama in causa attivamente l’attenzione critica di chi interpreta l’immagine può essere individuata nel contributo di Enrico Cicalò, *Archeologie illustrate. Una ricostruzione ipotetica dell’immagine del Nuraghe Palmavera di Alghero*. L’autore indaga efficacia e potenzialità del disegno manuale digitale in controtendenza rispetto ai processi computazionali ormai dominanti nel campo della comunicazione visiva dei contesti archeologici. Proprio nello spazio d’indeterminatezza che il disegno manuale lascia sussistere viene individuata la principale potenzialità di questa tecnica, che dichiara la propria limitatezza e a un tempo la propria validità nella bibliografia grafica inclusa nel disegno, rivendicando l’autonomia interpretativa dell’elaborazione grafica e chiamando al medesimo impegno il lettore dell’immagine. Con questo contributo si introduce il tema della rovina archeologica, in cui il metodo critico procede sistematicamente dal frammento all’unità, interpretando e talora risarcendo la lacuna. In quest’ambito archeologico in senso ampio, coesistono scenari diversi, che spaziano dal classico al contemporaneo. Ne *Il Grande fregio dorico di Aquileia, Dal frammento alla ricostruzione digitale*, Giulia Gubellini e Davide Pippo, a partire dalla digitalizzazione dei frammenti del reperto, ne propongono una ricomposizione fondata certamente sulla conoscenza pregressa, ma che trova nella tecnologia digitale un nuovo corollario operativo, il quale torna ad essere anche comunicativo attraverso la realizzazione del video narrativo che presenta gli esiti della ricerca condotta. Il blow-up delle immagini che costituiscono i dataset per la fotogrammetria, si fa immagine animata nel video e trova una sintesi nell’immagine presentata in questa sede. Ancora un rincorrersi di immagini e di interpretazioni ad esse sottese anima il contributo di Francesca Cicero, che ne *L’Anellone Piceno come frammento grafico* esemplifica mirabilmente l’estenuante ricerca di una convergenza tra significato e significato, illustrando come le rappresentazioni di questa affascinante quanto misteriosa serie di oggetti sia sistematicamente condizionata dal susseguirsi delle ipotesi circa la loro interpretazione. Il caso è tanto più significativo poiché evidenzia come la soluzione di continuità con qualsiasi concreta reminiscenza dell’uso o della funzione — pratica o rituale che fosse — non esaurisce ed anzi alimenta la necessità di una giustificazione, che mentre si afferma, dispera di qualunque certezza e definitività.

Dalla perdita del significato alla perdita del signifiante, pur nell’ipotesi di una continuità materiale con il contributo *‘Poter guardare in basso per andare in alto’. Conoscere, interpretare, ricomporre le macerie. Conoscere, interpretare, ricomporre le macerie*, di Paolo Belardi e Giovanna Ramaccini: di fronte alle macerie, intese come frammenti dislocati di un’unità originaria, le operazioni grafiche di selezione, misurazione, catalogazione, restituzione e ricomposizione scientifica costituiscono la via per una ricostruzione consapevole “dov’era” che valorizza il luogo.

Macerie non solo fisiche ma soprattutto politiche, storiche ed economiche sono quelle presentate da Davide Pecille ed Elena Pallotta in *Utopie Autarchiche: il caso del Villaggio del Pastore ad Ocre*, in cui la disfatta

e la resa del regime fascista lasciano sul ruvido dorso dell’appennino quasi una cicatrice di incompiutezza e futilità, risarcita, nella sua componente umana e sociale dalla reinterpretazione di fonti archivistiche e documentali tramite AI generativa.

Un linguaggio grafico spiccatamente manuale, inteso all’interpretazione critica è invece quello adottato da Novella Lecci e Cecilia Maria Roberta Luschi in *Ricerca della forma. Processo conoscitivo di un’architettura in rovina ad Ascalona*, che interpretano il monumento come un palinsesto di attività e trasformazioni d’uso stratificate nel tempo, promuovendo uno sguardo attento al dettaglio che permette di svelare identità nascoste, come nel caso della chiesa medievale impostata sulla matrice di un *viridarium*.

La trasformazione d’uso e la perdita d’identità e informazione questa volta nella matrice viva del palinsesto urbano è al centro del contributo *Frammento reale, memorie artificiali: Il Cinema Eliseo tra traccia e immaginazione*, di Graziana D’Agostino, Mariateresa Galizia e Sandro Torrisi, che affronta l’assenza di una memoria documentale storica attraverso l’impiego dell’IA generativa, per restituire e progettare molteplici versioni di un passato potenziale, posto a confronto con il dato reale nelle sue varianti.

Salendo di scala perveniamo all’orizzonte più ampio di questo percorso, in cui i frammenti individuali e le letture oggettuali si integrano nel territorio, dove la città o il suolo stesso si trasformano in un immenso archivio di memorie. Il disegno e la rappresentazione grafica rendono manifesta la logica insediativa, i tracciati storici e l’organizzazione dello spazio geografico e collettivo.

In *‘Vuoti’ di Memoria*, Michele Valentino, attraverso un collage digitale potente ed evocativo, interpreta i vuoti urbani conseguenti il bombardamento di Alghero del 17 maggio del 1943, ancora leggibili nella matrice urbana “come una condizione epistemica e operativa attraverso cui la rappresentazione dei luoghi può interrogare se stessa”. Il vuoto come dispositivo spaziale complesso è uno spazio di resistenza capace di generare una “tensione tra memoria e possibilità, tra frammento e immagine” che offre “alla città non una mancanza, ma una risorsa critica e generativa”.

Ancora la lettura della città segnata dalla sciagura è oggetto del contributo *Realtà e riflesso. Memoria dell’alluvione valenciana* di Caterina Vettraino, che con uno scatto fotografico straordinariamente efficace ed evocativo, diviene “dispositivo interpretativo che rende visibile l’invisibile: la sospensione epistemica di una comunità, la perdita di categorie ordinarie di spazio e identità”.

L’impatto di un evento naturale distruttivo è l’innescato anche del contributo di Giuseppe Mangano, in *The fragments of urban coastal areas in Calabria in climate vulnerability scenarios*, che adotta il frammento in fondo come monito per riflettere sulla vulnerabilità del territorio. Separato dal sistema d’origine, ogni elemento perde continuità funzionale e si trasforma in un documento che rivela la fragilità di un modello insediativo rigido di fronte al dinamismo del clima.

In *Grumentum, grafie del frammento: il parco come morfologia incompiuta*, Nicolò Montuori analizza l’architettura in relazione al paesaggio, dimostrando come ciò che resta non ricomponga l’intero ma lo evochi, attraverso la capacità di trasformare la lacuna architettonica in racconto paesaggistico.

Così Marta Vitale, che in *Atmosfere del passato: documentazione fotografica delle tonnare siciliane*, ripercorre con una narrativa itinerante attraverso i ruderi dei malfaraggi, la parabola della pesca del tonno, dai suoi esordi ancestrali, fino all’attuale abbandono che si staglia nella luce vivida e vitale del cuore del Mediterraneo.

Con il contributo di Giuseppina Scamardi, *Il frammento architettonico per la definizione del paesaggio storico, tra immagine e significato. Capo Colonna nel 1606*, il paesaggio acquisisce come dimensione preponderante quella storica, andando a fissare, attraverso una rappresentazione seicentesca, elementi di riferimento territoriale, capaci di orientare geograficamente e infondo anche diacronicamente, lo stratificarsi delle vicende umane a fronte dell’imperturbabilità immemore del mare.

Un suggestivo excursus in un paesaggio forse ancor più culturale che storico, altresì imperturbabile sebbene tutt’altro che immemore è quello di Valentina Dell’Olio ne *La catabasi del Genius Loci: mito e memoria nel paesaggio flegreo*. Attraverso una discesa nel profondo, della terra e della complessità ermeneutica, il contributo restituisce la complessità simbolica e materiale del paesaggio ipogeo, in cui la caverna è intesa come antro primordiale ed energia tellurica, all’interno di un palinsesto di cavità che unisce passato e presente, materia e spirito.

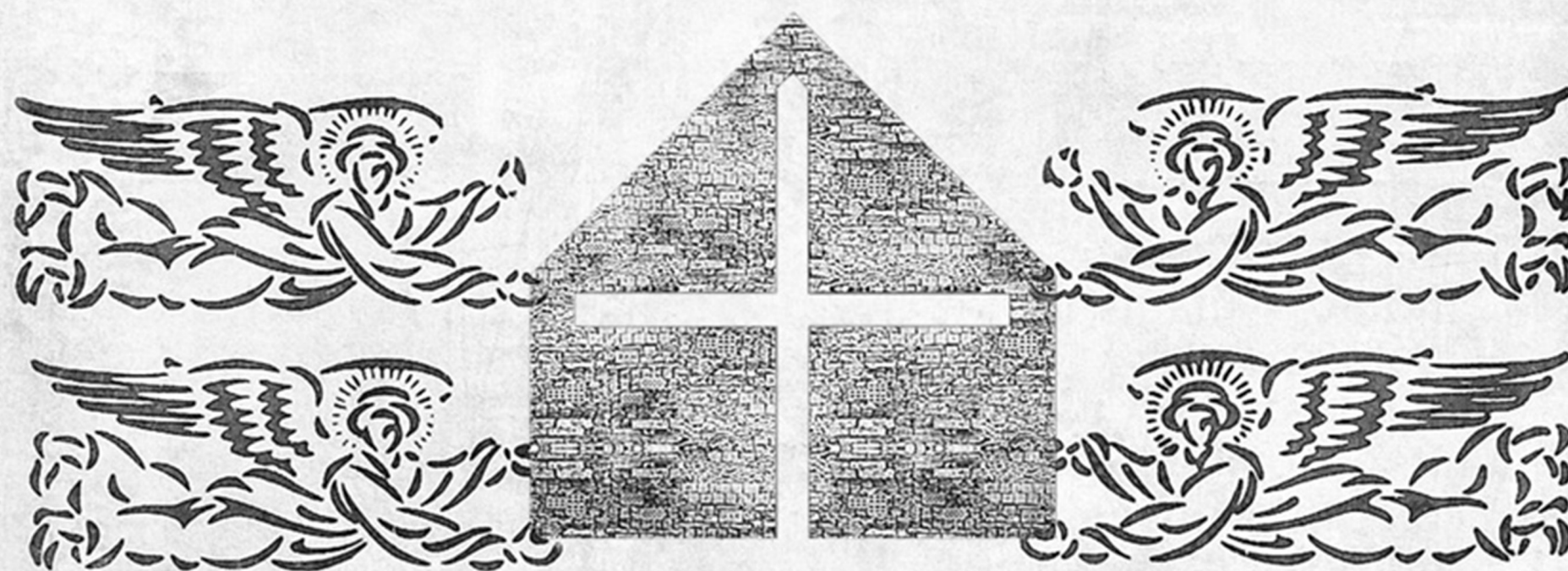
La capacità evocativa e suggestiva del collage, e in particolare delle incisioni, accomuna gli ultimi due contributi: *Sotto la terra, il cielo. Il palinsesto prenestino*, di Francesco Cappuccino, che offre la lettura di un contesto urbano e territoriale stratificato e frammentato, conciliando in un’unica veduta prospettica la memoria archeologica dispersa, con il procedere verso oriente della Via Prenestina; nell’altro, *Figurabilità della rovina. Il valore Eidetico del frammento d’Architettura*, di Walter Lollino, il paesaggio prescinde da una specificità geografica o storica, per divenire un elemento eminentemente culturale, in cui la rovina si pone quale testimonia interoperabile che ciascun tempo e ciascun luogo agiscono e subiscono in un eterno ritorno nietzschiano, rispetto al quale la rovina mantiene la sua perfetta autonomia.

Come si avrà modo di constatare leggendo i lavori della sezione, sono ricorrenti i casi in cui gli autori e le autrici avvertono la necessità di soffermarsi sul senso stesso della nozione di frammento, ricorrendo ad una polifonia di approcci, talora inconsueti, spesso interdisciplinari, sempre stimolanti. Diversi sono i riferimenti alla semiotica, all’antropologia, alle filosofie di diverse epoche e contesti culturali. In tutti, il linguaggio grafico si fa grafia della rappresentazione dell’immateriale e nel loro insieme propongono l’atlante di un’architettura senza corpo, che prende forma nella suggestione dell’immagine, in quel punto d’equilibrio tra il mostrare e il tacere, che lascia spazio alla narrazione, all’indagine, all’interpretazione.

***Poter guardare in basso
per andare in alto.
Conoscere, interpretare,
ricomporre le macerie***

MACERIE
IDENTITÀ
CATALOGAZIONE
RICOMPOSIZIONE
PROGETTO

Il contributo riflette sul significato delle macerie, intese non come perdita dell'unità originaria, ma come materia viva del progetto e occasione generativa. A partire dal caso della chiesa della Madonna di Cascia, distrutta dal sisma del 30 ottobre 2016, la ricerca propone una ricostruzione 'dov'era, con ciò che c'era', attribuendo nuovo senso ai frammenti. In tal senso, viene previsto un percorso di conoscenza e di valorizzazione dell'identità delle macerie che passa attraverso le operazioni di selezione, misurazione, catalogazione, restituzione e ricomposizione. In particolare, il progetto immagina un nuovo edificio in carpenteria lignea rivestito da un 'sudario' di frammenti, capace di garantire un rapporto armonico fra ambiente e costruito e di coniugare idealmente passato e futuro.



Molto spesso l’analisi etimologica dei termini è preziosa nel rivelare il significato profondo a essi sotteso. Non sorprende, allora, che l’introduzione della parola italiana ‘maceria’ sia legata al verbo ‘macerare’ (Bonomi, 2004). Un’origine che esprime il senso di indistinto associato al frammento e che risulta principalmente legato alla perdita dell’integrità unitaria dell’oggetto originale, ovvero alla privazione di un’apparente utilità. Eppure, tra la parte e l’intero sussiste un rapporto di circolarità e di interdipendenza (Cacciari, 2000). Ne sono una dimostrazione le esperienze nate a seguito dei disastri legati ai più recenti eventi bellici. Se da un lato, con particolare riferimento al patrimonio monumentale, viene adottato un approccio filologico, volto alla ricostruzione dei frammenti andati perduti al fine di restituire l’oggetto originario (Denker, 2017), al contempo, con particolare riferimento al patrimonio ordinario, il mondo della cultura e della ricerca scientifica si apre a un approccio inventivo, volto ad attribuire un nuovo senso alle macerie, interpretate come memoria dell’originale perso (Engels, 2016). La parte è ciò che è stato escluso, così lontana dall’ordine della forma da essere incomprensibile ma, proprio per questo, rappresenta un’occasione per la costruzione di qualcosa d’altro (Marini & Corbellini, 2016).

È in quest’ottica che si colloca lo studio dedicato alle macerie della chiesa della Madonna di Cascia, condotto da un’équipe interdisciplinare afferente al Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale dell’Università degli Studi di Perugia.

La chiesa della Madonna di Cascia era una piccola chiesa campestre eretta in forma di ex voto dai Nursini per suggellare la pace stipulata nel 1477 con gli eterni rivali Casciani dopo l’ennesima guerra tra i due campanili. Il luogo in cui la chiesa sorge è particolarmente significativo perché ubicato ai piedi del monte Rêdico, al termine del sentiero che in antico collegava la città di Norcia con la città di Cascia e, soprattutto, nei pressi del primo insediamento francescano. A seguito dell’evento sismico che la mattina del 30 ottobre 2016 ha devastato la Basilica di San Benedetto e con essa l’intera Valnerina, la chiesa, precedentemente frequentata da una comunità di fedeli devoti e profondamente radicata nella memoria collettiva della comunità locale, è ridotta a un cumulo informe di macerie su cui è deposta la copertura (Belardi, 2020). La ricerca muove le proprie ragioni dall’importanza di ricostruire la chiesa dov’era, ma ‘con ciò che c’era’, cioè a partire dalle preesistenze materiali, attribuendo nuova funzione e nuovo significato a quelle pietre solo apparentemente prive di utilità. Soprattutto in un’epoca, come l’attuale, che sbandiera il vessillo della sostenibilità ambientale e ancor più in una terra, come l’Umbria, che è punteggiata da centri storici cresciuti su se stessi intrusivamente, dove ogni singola pietra, ogni singola cornice, ogni singolo capitello è stato recuperato e riutilizzato per costruire sul costruito (Belardi, 2016).

È stata così avviata una fase di conoscenza e interpretazione delle macerie. In questo processo, il disegno non si configura esclusivamente come strumento documentativo e tecnico, finalizzato al rilievo e alla catalogazione dei frammenti, ma assume un ruolo propriamente interpretativo e progettuale. Attraverso le operazioni di selezione, misurazione, rappresentazione e ricomposizione in una nuova forma, il frammento viene infatti sottratto alla condizione di semplice residuo materiale per essere riconosciuto come veicolo di un patrimonio immateriale, portatore di memoria, identità e potenzialità narrative profondamente radicate nel luogo e nelle pratiche collettive che nel tempo vi si sono svolte. ‘Ex oggetti’, quali lacerti di pietre, architravi, cornici, coppi e tegole, sono stati osservati adottando uno sguardo ‘archeologico’, perché volto a

riscoprire i frammenti ricollocandoli nel tempo e nello spazio (Bianchi Bandinelli, 2011). Tuttavia, il recupero dei frammenti comporta difficoltà sia operative sia interpretative e necessita dell’individuazione di fasi di lavoro successive. A partire dal prelievo dei frammenti e procedendo con il trasferimento degli stessi presso depositi e laboratori dedicati, dove gli elementi possono essere analizzati. Una volta isolati, i frammenti vengono documentati mediante una capillare campagna di fotografica, classificati secondo un criterio comparativo, basato su parametri materici e dimensionali, e schedati definendo un codice alfanumerico identificativo che tiene conto di eventuali materiali ricorrenti – dal cotto alla pietra, dal legno al ferro –, dello sviluppo dimensionale – definendo degli intervalli – e dalla relativa numerosità – indicata con un numero progressivo. Le operazioni di misurazione sono volte a rilevare le qualità morfologiche e materiche nonché lo stato di conservazione dei frammenti, al fine di ottenere una documentazione coerente, utile a restituire una lettura d’insieme in vista del successivo progetto. Le attività di acquisizione dei dati richiedono l’integrazione di metodologie differenti. Infatti, se da un lato la possibilità di esplorare attivamente l’oggetto d’indagine consente un contatto immediato con le sue qualità materiche e dimensionali, permettendo l’utilizzo di strumenti di misurazione diretta, dall’altro, la complessità, l’irregolarità e l’eterogeneità geometrica propria dei frammenti analizzati, suggerisce l’impiego di strumenti di fotoradrizzamento analitico. Le operazioni di rilievo diretto sono sviluppate tenendo conto di un livello di approfondimento omogeneo, ipotizzando una riduzione di scala pari al rapporto 1:10. Ciascun frammento analizzato viene descritto attraverso disegni bidimensionali, in proiezione ortogonale, con la realizzazione di una vista frontale e di due viste laterali caratterizzate graficamente, al fine di restituire la qualità materica delle superfici e il relativo stato di conservazione. Ogni frammento viene inoltre rappresentato con un suo orientamento, reale o convenzionale tenendo conto, laddove possibile, della ‘posizione d’uso’ originale (Pennacchio, 2004). La fase della restituzione, sviluppata attraverso l’impiego di convenzioni grafiche omogenee, costituisce uno strumento necessario per restituire un insieme coerente in rapporto alle informazioni ottenute, rendendo possibile la comparazione tra i frammenti analizzati e una lettura sintetica utile alle operazioni di progettazione. Contrariamente a un approccio archeologico tradizionalmente inteso, in cui le operazioni di misurazione sono principalmente volte a ottenere dati utili all’individuazione delle parti mancanti, ovvero alla compensazione delle lacune, nell’ambito dello studio affrontato, la misurazione e la restituzione grafica delle singole macerie sono finalizzate a esaltarne il valore identitario. Attraverso l’operazione di ricomposizione, i frammenti vengono infatti riconosciuti come elementi tangibili di una memoria collettiva che il progetto intende reinterpretare e rendere nuovamente abitabile.

È stato così immaginato un piccolo edificio chiesastico evidentemente nuovo, perché previsto costruito in carpenteria lignea, ma al contempo antico, perché previsto rivestito con un ‘sudario’ fatto con le macerie che giacevano a terra. Seppure spogliate della loro funzione originaria, quelle macerie risultano straordinariamente preziose: sia perché vocate, con la propria cromaticità materica, a garantire un rapporto armonico fra ambiente e costruito, sia perché capaci, con la propria aura evocativa, di coniugare idealmente passato e futuro, vita e morte. Il disegno, programmaticamente lontano dagli stilemi figurativi della chiesa originaria, guarda tanto alla Porziuncola di Assisi, per l’acutezza delle falde, quanto alla Santa Casa di Loreto, per la levitazione della muratura. Ma soprattutto, ripensando

alla lezione di Robert Venturi, la chiesa è stata appellata Chiesa delle Macerie, nella convinzione che il mondo dell’architettura, così come ha imparato semplicemente osservando la realtà tangibile di Las Vegas, potrebbe imparare anche semplicemente osservando la realtà tangibile di Norcia (Belardi, 2020).

“Imparare dal paesaggio esistente è, per un architetto, un modo di essere rivoluzionario. Non nella solita maniera, ovvero demolendo Parigi e ricominciando daccapo, come suggeriva Le Corbusier negli anni Venti, ma in un modo diverso, più tollerante: il che significa domandarsi come si guardano le cose. [...] C’è una perversione nel processo di apprendimento: noi guardiamo indietro alla storia e alla tradizione per andare avanti, possiamo anche guardare in basso – all’arte folk –, per andare in alto (verso l’arte pura). E certi giudizi generali possono essere usati come strumento per successivi giudizi più approfonditi. Questo è un modo per imparare da qualunque cosa” (Venturi, Scott Brown & Izenour, 2010/1972, pp. 23-26).

Bibliografia

- Belardi, P. (2016). Macerie prime: Ricostruire luoghi, ricostruire identità. ABA Press.
- Belardi, P. (2020). Learning from Norcia: La Chiesa delle Macerie. Il Formichiere.
- Bonomi, F. (2004). Maceria. In Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana. URL: <https://www.etimo.it/?term=maceria> (Ultimo accesso: 1 giugno 2020).
- Cacciari, M. (2000). I frantumi del tutto. Casabella, (684), 5-7.
- Denker, A. (2017). Rebuilding Palmyra virtually: recreation of its former glory in digital space. Virtual Archaeology Review, 8(16), 20-30. DOI: <https://doi.org/10.4995/var.2017.5963>
- Engels, M. (2016). Fragments: Meeting architecture. URL: <http://www.bsr.ac.uk/fragments-brochure> (Ultimo accesso: 1 giugno 2020).
- Marini, S. & Corbellini, G. (A cura di). (2016). Recycled Theory: Dizionario illustrato / Illustrated Dictionary. Quodlibet.
- Venturi, R., Scott Brown, D. & Izenour, S. (2010). Imparare da Las Vegas (M. Sabini, Trad.). Quodlibet. (Opera originale pubblicata nel 1972 con il titolo Learning from Las Vegas).

Immagine

Chiesa delle Macerie, concept, @HOFLAB

Sotto la terra, il cielo. Il palinsesto prenestino

PALINSESTO
MEMORIA
STRATIFICAZIONE
PRENESTINA
INCISIONE

L'immagine propone una lettura del territorio attraversato dalla via Prenestina mediante un montaggio di immagini e incisioni. La restituzione grafica ambisce a ricomporre la memoria archeologica dispersa in una sintesi figurativa unitaria, di un contesto urbano profondamente stratificato e morfologicamente frammentato, restituendo coerenza a un palinsesto territoriale altrimenti illeggibile nella sua complessità diacronica. Lo spazio grafico è strutturato secondo una griglia prospettica che richiama il sistema della centuriazione romana, istituendo un campo di relazioni simboliche tra le principali polarità culturali e le tracce monumentali disseminate lungo il tracciato. In tal senso, il disegno si configura come strumento analitico capace di rendere manifesta la logica insediativa che sottende l'organizzazione del territorio antico.



La città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d’una mano
Calvino, I. (1972). *Le città invisibili*.

Saper leggere la vocazione di un sito non è mai cosa agevole, tantomeno saperne interpretare in maniera sapiente il genius loci. La via Prenestina è uno degli assi viari più antichi del Lazio, un tracciato che collegava, già in età antica, Roma alla città di Praeneste, l’odierna Palestrina. Formalmente strutturata come via consolare nel corso dell’età repubblicana, essa rappresenta uno dei principali vettori di romanizzazione del *Latium Vetus*, un asse che non smette di esercitare la sua forza ordinatrice sul territorio circostante. Il suo tracciato, che ancora oggi sopravvive parzialmente nell’omonima strada, attraversa quartieri dove l’urbanizzazione novecentesca ha depositato i suoi strati più densi e disomogenei.

La via Prenestina sconta oggi la sorte di essere radicata in una porzione della capitale fortemente industrializzata, segnata da una crescita urbana spesso caotica e da una stratificazione edilizia che ha appannato, se non talvolta quasi del tutto cancellato, la percezione della sua storicità. Qui, la dimensione archeologica è ridotta a un frammento che sopravvive in maniera sopita. L’immagine non racconta la lettura o la cronaca didascalica del territorio per com’è né la restituzione filologica per com’era, ma forse per come non è mai stato: un palinsesto immaginifico e ideale, un luogo che esiste solo nel disegno e che tuttavia racconta la città e il territorio. In questo contesto, il disegno smette di essere rappresentazione passiva per farsi dispositivo critico e strumento di indagine, capace di far emergere la stratificazione di memorie sedimentate lungo il tracciato nei secoli. Come afferma Franco Purini, “In qualche modo il disegno, che rappresenta le cose e quindi le fa esistere, è una porta verso i mondi alternativi, molteplici e straordinari contenuti come altrettante promesse nel mondo in cui si svolge la nostra esistenza” (Purini & Pellegrini, 2019, p. 27); per questo disegnare un luogo significa anche assumersi la responsabilità di ciò che si sceglie di ricordare e, per converso, di ciò che si è costretti a dimenticare. La tecnica dell’incisione, con il suo tratto netto e chiaroscurale, si pone come metafora dello scavo archeologico. È un processo sottrattivo e analitico che cerca di rintracciare la struttura profonda dei luoghi, accettando la sfida del frammento non come mancanza ma come motore della conoscenza e come unità minima da cui ricostruire una nuova identità visiva.

L’organizzazione dello spazio grafico dell’immagine è governata da una griglia che agisce come trama ordinatrice e telaio concettuale per disporre i frammenti in un sistema di precise corrispondenze. Questa struttura richiama la centuriazione romana, l’atto razionale di misurazione che ha segnato il paesaggio laziale sin dall’antichità, trasformando la natura in territorio antropizzato, produttivo e gerarchizzato (Strappa, 2012, p. 35). La trama funge da bussola, connettendo idealmente l’accesso urbano della via Prenestina — segnato dalle vestigia di Porta Maggiore — alle grandi polarità culturali poste all’orizzonte come il Santuario di Giunone Gabina e il complesso monumentale del Tempio della Fortuna Primigenia a Praeneste, i quali si stagliano come pietre miliari scandendo il percorso. Lungo le direttrici di questa griglia vediamo disposti i personaggi simbolici che popolano lo spazio: la raffigurazione del mito della lupa, Diana Gabina e la dea Fortuna, rappresentano personificazioni di una geografia sacra che sancisce l’inscindibilità del legame tra l’agire umano e la morfologia del territorio. Diana Gabina, in particolare, rappresenta una declinazione della divinità lunare intimamente connessa alla morfologia del lago di Nemi e

alla tradizione del rex Nemorensis, quel sacerdote-re che governava il bosco sacro attraverso un rito di successione violento e arcaico, studiato da James George Frazer ne Il ramo d’oro come paradigma universale del sacrificio e della rigenerazione (Frazer, 1890/1981). In primo piano, fanno apparizione due figure umane che percorrono questo sentiero ideale, caricate di una densità drammatica che rimanda esplicitamente alle visioni dantesche di Gustave Doré. Come i personaggi ritratti da Doré si muovono in paesaggi carichi di significati morali e metafisici, il loro incedere sottolinea la scala umana del mito e la fatica della conoscenza, suggerendo che per comprendere la città sia necessario un attraversamento fisico e spirituale al tempo stesso. L’elemento più trasfigurante della composizione risiede nel suo spostamento verso la dimensione cosmologica.

Nel palinsesto proposto, il cielo subisce un processo di risemantizzazione: cessa di essere uno sfondo inerte per trasformarsi in un campo di scrittura. La texture celeste è costituita dallo spazio contemporaneo del Latium Vetus: una costellazione urbana dove ogni punto luminoso del firmamento corrisponde a un’effettiva emergenza archeologica (Carboni, 1997) o a un nucleo di fondazione storica. Al centro di questa volta brilla la mezzaluna, la cui forma falcata richiama la caldera vulcanica del cratere di Castiglione, grembo geografico in cui sorge l’antica Gabii. Non sussiste più distinzione tra la geografia del suolo e quella del cielo; entrambe partecipano alla definizione di uno spazio sacro condiviso, in cui l’infrastruttura invisibile del mito sostiene l’architettura visibile della città. In questa dimensione sospesa, le figure degli auguri recuperano il loro ruolo centrale. Ad essi competeva la ricerca del templum, ovvero la ricerca rabdomantica del luogo perfetto in cui la volontà divina e la necessità antropica potessero coincidere per dar vita alla città. Attraverso la lettura dei segni — il volo degli uccelli, il soffio dei venti, le configurazioni astrali — l’augure trasformava l’immaterialità del presagio nella solidità del rito di fondazione, ricollegando l’atto del costruire a una dimensione universale.

Secondo Iosif Brodskij: “vi sono luoghi in cui la storia è inevitabile, luoghi in cui la geografia provoca la storia” (Brodskij, 1986/1987, p. 45). È proprio in questo atto fondativo condotto dagli auguri che si manifesta la dialettica della reciprocità: la terra, con la sua orografia, precede e determina la città; tuttavia, la città restituisce forma e senso alla terra, elevandola a luogo di convergenza di valori geologici, sociali e religiosi.

La potenza espressiva del disegno risiede nella sua capacità di operare una selezione intenzionale e radiale. Esso sceglie deliberatamente di ‘vedere meno’ della realtà fenomenica e del disordine contemporaneo per poter ‘vedere di più’ nella dimensione astratta e simbolica. Questo collage critico giustappone frammenti e li orchestra in una scena corale dove la storia e il mito diventano un’unica, densa narrazione spaziale, malgrado la corallità dell’immagine porti con sé le tracce delle sue stesse lacune. La selezione però non è impoverimento, è al contrario, una forma di intensificazione del reale; sottraendo il rumore, il disegno amplifica il significato, eliminando il contingente rivela il permanente. “Il disegno è, in sostanza, lo sguardo dell’architetto sul mondo. Gli architetti comprendono la realtà non con la vista ma misurando e poi disegnando le cose, successivamente comunicano quanto hanno capito o progettano sempre con il disegno, che infine è la memoria del percorso che si è compiuto per pervenire a un certo risultato progettuale. Vedere, pensare, comunicare, memorizzare. Sono queste quattro le funzioni del disegno” (Purini & Pellegrini, 2019, p. 38). Rappresentare queste presenze parziali permette di dare una forma tangibile al frammento, elevandolo da rovina a strumento di immaginazione e critica del presente. Il

disegno si riappropria così del suo status di linguaggio privilegiato per l’indagine dell’invisibile, di ciò che non affiora alla percezione immediata ma che struttura profondamente il senso dei luoghi. Il frammento, nella sua incompletezza, è una soglia aperta su un’assenza che, paradossalmente, parla più eloquentemente di molte presenze intatte.

Bibliografia

- Brodskij, I. (1987). *Fuga da Bisanzio* (G. Forti, Trad.). Adelphi. (Opera originale pubblicata nel 1986).
Calvino, I. (1972). *Le città invisibili*. Einaudi.
Carboni, F. (1997). *Via Prenestina*. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato.
Frazer, J. G. (1950). *Il ramo d’oro: Studio della magia e della religione* (L. De Bosis, Trad.). Einaudi. (Opera originale pubblicata nel 1890).
Purini, F. & Pellegrini, G. (2019). *Di_segno*. Genova University Press.
Strappa, G. (A cura di). (2012). *Studi sulla periferia est di Roma*. FrancoAngeli.

Immagine

Collage sulla via Prenestina: frammenti e figure simboliche del Latium Vetus. Disegno tratto dalla tesi di laurea magistrale in Progettazione Architettonica e Urbana dal titolo *Sul margine. Museo archeologico e centro visite dell’antica città di Gabii*.

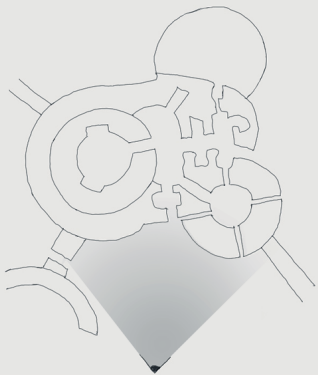
Archeologie illustrate. Una ricostruzione ipotetica dell’immagine del Nuraghe Palmavera di Alghero

ARCHEOLOGIA VIRTUALE
ILLUSTRAZIONE
NURAGHI
DISEGNO MANUALE DIGITALE

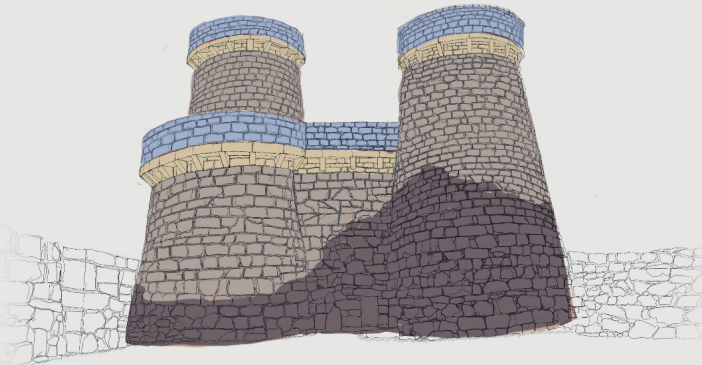
In controtendenza rispetto alle ormai consolidate tecniche di restituzione e renderizzazione – basate su rilievo digitale integrato, modellazione tridimensionale e uso delle intelligenze artificiali – viene proposta la ricostruzione di un sito archeologico attraverso il solo disegno manuale digitale. La riscoperta e la riproposizione di quella che è stata la tecnica tradizionale di visualizzazione in ambito archeologico appaiono essere in questo contesto quasi una sperimentazione estrema, che abbandona tutte le certezze date dalla precisione e dall’accuratezza del dato acquisito con i più moderni strumenti di rilevamento e costringe al recupero di quell’‘‘archeologia’ di strategie grafiche e di tecniche di rappresentazione ormai assorbite dagli automatismi dei software e delle loro procedure automatizzate. La sperimentazione proposta riguarda il mastio del Nuraghe Palmavera ad Alghero nella sua fase di vita che da dal 1300 al 1100 a.C., ricostruito attraverso la tecnica del disegno manuale digitale e uno stile prossimo a quello dell’illustrazione, più coerente con la rappresentazione in ambito archeologico in quanto è maggiormente coerente con il carattere ipotetico della ricostruzione.

NURAGHE PALMAVERA Alghero

ipotesi ricostruttiva - 1300-1100 a.C



Planimetria
con indicazione del punto di vista



Schema ricostruttivo

Bibliografia grafica

nota metodologica



Interpretazione iconografica

Rif.: modelli ricostruttivi Centro Giovanni Lilliu, Barumini.



Interpretazione tipologica

Rif.: Melis P. (2017). I nuraghi. In A. Moravetti, P. Melis, L. Foddai, E. Alba, La Sardegna Nuragica. Delfino.



Completamento volumetrico

Rif.: Fadda M. L. (1992). Il complesso nuragico di Palmavera. Delfino.



Rimanenze visibili

Introduzione
In un’epoca dominata dalla digitalizzazione, tutte le forme di rappresentazione tendono ad essere reinter-pretate alla luce delle nuove tecnologie. È il caso anche delle visualizzazioni dei siti archeologici e delle ricostruzioni dei loro caratteri formali e architettonici originali che nascono come prodotto del disegno manuale per poi evolversi nelle renderizzazioni dei modelli tridimen-sionali digitali (Cicalò, Valentino, 2023). Questa evolu-zione ha poi subito un’accelerazione con l’affermazione del rilevamento digitale che rende disponibili i dati ac-quisiti per forme di rappresentazione che vanno oltre la semplice documentazione verso la generazione di im-magini divulgative, più facilmente leggibili e capaci di veicolare la conoscenza verso il pubblico non esperto. Le ricerche più avanzate tendono oggi a mettere sot-to esame le intelligenze artificiali per la restituzione di immagini capaci di suggerire le forme originarie dei siti archeologici secondo quella che è diventata l’estetica dominante delle Al. In questo contesto questo articolo va in controtendenza andando a mettere sotto esame il disegno manuale digitale – inteso quale modalità di costruzione dell’immagine basata sul controllo diretto del segno da parte dell’autore, anche in ambiente di-gitale, distinta dalle immagini generate mediante mo-dellazione tridimensionale, rendering o altri processi computazionali – interrogandosi sulla sua efficacia in confronto con le metodologie di rappresentazione più tecnologicamente avanzate.
Stato dell’arte
La ricostruzione della forma originaria dei nuraghi è un’attività che genera molto interesse sia da parte degli studiosi che degli appassionati e del pubblico. Le espe-rienze di ricostruzione che coinvolgono i vari siti arche-ologici della Sardegna sono state sinora condotte sia attraverso tecniche tradizionali, soprattutto all’interno degli studi in ambito archeologico, che attraverso tec-niche digitali spesso all’interno di ambiti differenti da quello strettamente archeologico, quale quello archi-tettonico e informatico. Infatti, le competenze neces-sarie per la resa tridimensionale e la renderizzazione necessitano di competenze di tipo spaziale, geome-trico, grafico e informatico, proprie di diversi percorsi formativi. Sono numerose le visualizzazioni di qualità che hanno rappresentato nel corso del tempo i diversi siti nuragici. Tra le più recenti e significative si citano le ricostruzioni di Francesco Corni, per quanto riguarda il disegno manuale, e le visualizzazioni del Ispc–Cnr per il Nuraghe La Prisgiona ad Arzachena (Cicalò 2026 a, b). Anche la forma originaria del Nuraghe Palmave-ra è stata già rappresentata sia all’interno di percorsi di ricerca che di attività di tipo amatoriale. Tra le rap-presentazioni con una più forte base scientifica si può citare il modello realizzato dal laboratorio GRA•VIS. nel 2025 (Cicalò et al., 2025), derivante da un modello 3D basato su rilievo digitale integrato.
Metodo
L’illustrazione presentata è stata realizzata con l’ap-plicazione Procreate per iPad sulla base di quattro fonti informative, associate attraverso una <i>bibliografia grafi-ca</i> alle diverse parti del disegno nella fascia sottostante all’illustrazione. La <i>bibliografia grafica</i> vuole essere una modalità visiva di presentazione delle fonti bibliogra-fiche a cui fa riferimento la ricostruzione, in cui cia-scuna parte dell’edificio viene collegata visivamente alle fonti consentendo così un’immediata tracciabilità

del processo ricostruttivo e l’attribuzione diretta delle interpretazioni ai diversi autori o alle diverse fonti utili all’interpretazione dell’edificio

Le quattro fonti informative che hanno portato all’e-laborazione della visualizzazione sono:

- Resti archeologici: i resti esistenti del monumento,
- Completamento geometrico: l’interpretazione geo-metrica si basa sul completamento della geometria architettonica;
- Completamento tipologico: l’interpretazione tipo-logica si basa sulla comparazione con altri monu-menti e/o ritrovamenti
- Completamento iconografico: l’interpretazione iconografica si basa sulla comparazione con altre immagini e rappresentazioni del monumento o di monumenti simili.

Il punto di vista selezionato per la rappresentazio-ne è quello che consente di restituire la percezione da parte di un osservatore in procinto di accedere all’e-dificio dall’attuale ingresso, dunque posizionato nello spazio aperto a sud dell’edificio. La scelta di questa al-tezza del punto di vista è legata alla valorizzazione della monumentalità e dell’imponenza percepita ad altezza d’uomo piuttosto che dalla più diffusa vista a volo d’uc-cello, che consente di avere una vista complessiva del sistema costruito ma che rimane distante dalla perce-zione reale e dalle suggestioni ad essa connesse.

Dopo aver disegnato la parte esistente è stato stu-diato il volume generale dell’edificio sulla base delle de-scrizioni prodotte dagli archeologi (Fadda, 1992) e rico-struendo la prospettiva degli ipotetici volumi elementari dal punto di vista prescelto. I volumi sono stati comple-tati sulla base degli indizi visibili sulla struttura esistente che suggeriscono il numero di piani e le altezze delle diverse parti dell’edificio. Successivamente sono stati completati i ballatoi sulla base delle descrizioni ritrovate in letteratura (Melis, 2017) e delle ricostruzioni ipotizzate con gli elementi lapidei ritrovati in diversi siti archeo-logici durante gli scavi (come a Su Nuraxi di Barumini e nel Nuraghe Genna Maria di Villanovaforru). Infine, la parte relativa ai parapetti dei ballatoi è stata ipotizzata in coerenza con le ricostruzioni esposte al Centro Giovanni Lilliu di Barumini che sembrano le più coerenti dal punto di vista costruttivo in relazione alla geometria, ai mate-riali e alle caratteristiche formali e strutturali del sistema dei mensoloni in pietra.

Coerentemente con la Carta di Londra (2006) e i Principi di Siviglia (2017), la ricostruzione si basa su fonti documentate (si veda la *bibliografia grafica* in fi-gura). Sugli aspetti costruttivi di alcune parti dell’edi-ficio non ci sono però certezze o vi sono comunque interpretazioni discordanti. È il caso del parapetto dei nuraghi, tradizionalmente immaginato in blocchi di pietra come i paramenti murari delle torri ma che re-centemente viene rimesso in discussione e immagina-to realizzato in legno, a partire da un’interpretazione dei motivi decorativi dei modelli lapidei di epoca nuragica ritrovati durante gli scavi. Inoltre, non si può parlare di aspetto originario del monumento in termini assoluti in quanto ogni ricostruzione deve essere relativizzata e riferita ad un dato periodo storico e ad una data fase della vita dell’edificio. Per questo motivo la ricostru-zione è focalizzata su un periodo particolare della vita del nuraghe, cioè la terza fase, tra il 1300 e il 1100 a.C., quando si trasforma il monumento e il nuraghe assume la forma irregolare attuale, con ingresso a sud (Gaspe-retti, Doro, 2025).

Conclusioni

La sperimentazione condotta conferma l’utilità del disegno manuale digitale nel rappresentare visualizza-

zioni in ambito archeologico. Rispetto alle visualizzazio-ni realizzate attraverso renderizzazione digitale basate sulla modellazione 3D e rilevamento digitale integrato possono essere evidenziati alcuni limiti e alcune poten-zialità. Uno dei limiti maggiori è l’unicità dell’immagine prodotta rispetto alle molteplici immagini estraibili dal modello digitale renderizzato, che richiede una più ac-curata selezione del punto di vista e del taglio dell’im-magine. Inoltre, la produzione di un’immagine attraver-so la tecnica manuale digitale richiede conoscenze nel campo della renderizzazione dei materiali, delle luci e della geometria descrittiva necessaria ad una defini-zione dei volumi credibile. Le maggiori potenzialità di questo tipo di rappresentazione risiedono nella mag-giore carica espressiva del prodotto finale e nella di-stanza dalla resa fotografica che rende possibile quel necessario livello di astrazione, di indeterminazione e di approssimazione coerente e funzionale alla descri-zione di forme che non possono essere rappresentate in maniera precisa a causa dell’assenza di informazio-ni certe. La tecnica dell’illustrazione permette dunque di trasmettere un’idea, una suggestione, un concetto che non vuole e non può essere né preciso né fotore-alistico se vuole evitare di divenire una falsificazione. L’immagine manuale, con la sua indeterminazione e la sua espressività, evoca infatti suggestioni che richie-dono di essere interpretate e che coinvolgono dun-que attivamente l’osservatore nel processo di lettura e interpretazione, a differenza dell’immagine digitale fotorealistica che è per definizione esatta e per la cui costruzione, dunque, richiede informazioni spaziali e materiche precise, il più delle volte non disponibili.

Bibliografia

Beacham, R. & Niccolucci, F. (2009). *The London Charter for the Computer-Based Visualization of Cultural Heritage*. URL: https://www.london-charter.org/ (Ultimo accesso: 23 febbraio 2026).

Cicalò, E. (2026a). *L’immagine dei nuraghi e la narra-zione di un’isola, tra arte, scienza e tecnologia*. In M. Arena (a cura di), *TALES: Tangible Aspects and Le-gacy Enhancement through Storytelling* (pp. 439–458). Publica. DOI: https://doi.org/10.82048/202604

Cicalò, E. (2026b). *I paesaggi archeologici desiderati: Categorie estetiche, modelli di fruizione e scenari progettuali per i siti nuragici*. In V. Cirillo, M. Cicala, & R. Miele (A cura di), *VL 2026 International Confe-rence on Visualizing Landscape* (pp. 715–729). Pu-blica. DOI: https://doi.org/10.82048/202601

Cicalò, E., & Valentino, M. (2023). Representing and vi-sualizing archaeology: The contribution of graphic sciences to research in archaeology. *IMG Jour-nal*, 4(10), 126–143. DOI: https://doi.org/10.6092/issn.2724-2463/18884.

Cicalò, E., Valentino, M., Fusinetti, A., Sias, A., Simula, D., & Corgiolu, N. (2025). Complesso nuragico di Palmavera ad Alghero. Rilievo e ricostruzione digi-tale. In O. Zerlenga & V. Cirillo (A cura di), *Defensi-ve Architecture of the Mediterranean*, vol. 20 (pp. 997–1004). DADI_PRESS; edUPV. DOI: https://doi.org/10.4995/Fortmed2025.2025.20351

Fadda, M. L. (1992). *Il complesso nuragico di Palmavera*. Delfino.

Gasperetti, G., & Doro, L. (2025). *Nuraghe Palmavera* [Testo per la mostra *NurACHe. Nuragic Architectu-ral Cultural Heritage*], Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica (DADU) dell’Università degli Studi di Sassari, Alghero, Italia.

ICOMOS (2011). *The Seville Principles: International principles of virtual archaeology*. URL: http://se-villeprinciples.com/ (Ultimo accesso: 23 febbraio 2026).

Melis, P. (2017). I nuraghi. In A. Moravetti, P. Melis, L. Foddai, & E. Alba, *La Sardegna nuragica* (pp. 29–53). Delfino. URL: https://www.sardegnadigitalli-brary.it/en/detail/6499b97be487374c8f803907 (Ultimo accesso: 23 febbraio 2026).

Immagine

Ipotesi ricostruttiva del Nuraghe Palmavera ad Al-ghero, nella fase costruttiva che va dal 1300 al 1100 a.C. (elaborazione grafica dell’autore).

L'Anellone Piceno come frammento grafico

ANELLONE PICENO
COSTRUZIONE DEL SIGNIFICATO
INTERPRETAZIONE VISIVA
DISEGNO ARCHEOLOGICO

L'Anellone Piceno costituisce uno dei manufatti più enigmatici della cultura protostorica dell'Italia centrale: un oggetto formalmente definito ma semanticamente opaco, la cui funzione rimane tuttora incerta. Diffuso tra il VI e il V secolo a.C. in alcune sepolture femminili dell'area del Piceno, esso è stato variamente interpretato come ornamento, simbolo rituale o oggetto magico-religioso. In questa condizione di indeterminatezza, il contributo propone di considerare l'Anellone come un ' frammento di conoscenza', la cui comprensione si è costruita nel tempo mediante le sue rappresentazioni grafiche. Dalla documentazione analitica alla visualizzazione delle ipotesi simboliche, il lavoro indaga il ruolo del disegno come dispositivo conoscitivo e interpretativo. L'identità culturale dell'Anellone Piceno appare così come il risultato di una sedimentazione di immagini che ne hanno progressivamente orientato la lettura, trasformando il frammento archeologico in una costruzione visiva del significato.

FRANCESCA CICERO
Università di Camerino, Università di Macerata
Scuola di Architettura e Design *Eduardo Vittoria*
francesca.cicero@unicam.it

L'Anellone Piceno

come frammento grafico



1

2

3

4

5

6

1 Anellone a nodi in bronzo, esempio di numerosi esemplari simili. Immagine di Giorgio Eusebio Petetti.

2 Incisione dell'antiquario Paolo Maria Paciaudi in cui descrive gli esemplari rinvenuti nel territorio ripano.

3 Disegno dello storico e archeologo Francesco Bianchini, tratto da una lettera in cui descrive l'Anellone Piceno.

4 Tipizzazione degli Anelloni eseguita per il repertorio della Collezione Archeologica Gorga, conservata a Palazzo Altemps, Roma.

5 Interpretazione di Maddalena Ugolini De Silva che propone di leggere l'Anellone come simbolo utilizzato durante rituali dedicati alla dea Cupra.

6 Disegno da una lettera dello storico Carlo Tonini in cui segnala il rinvenimento di una grossa armilla a Marzabotto (BO).

L'indeterminatezza dell'Anellone Piceno e la necessità della rappresentazione

L'Anellone Piceno costituisce uno dei manufatti più enigmatici della cultura protostorica dell'Italia centrale. Esso si presenta come un oggetto formalmente definito ma semanticamente opaco, la cui funzione e il cui significato restano tutt'oggi oggetto di interpretazioni divergenti.

L'Anellone Piceno può essere definito come una specifica categoria di manufatti anulari in bronzo di diametro variabile tra gli 11 e i 20 cm, ottenuti mediante fusione e caratterizzati da una verga piena a sezione circolare decorata con elementi nodali di forma lenticolare o sferoidale, in numero variabile da quattro a sei (n.1 dell'immagine). A partire dagli inizi del VI secolo a.C., tali manufatti vengono deposti in alcune sepolture femminili sud-picene, generalmente collocati nella zona addominale/pelvica delle defunte, mentre, in altri casi documentati, risultano talvolta afferrati dalle mani o posti sul capo (Biancifiori, 2012). Il loro areale di diffusione coincide con il territorio dei *Cuprenses* e con l'area del santuario di Cupra, elemento che ha indotto a ipotizzare una connessione con il culto della *Mater Cupra* e con rituali femminili legati alla fertilità e alla rigenerazione (Capriotti, 2004).

Nonostante l'ampia attestazione e la presenza in importanti collezioni archeologiche nazionali e internazionali, dal Museo Archeologico Nazionale delle Marche di Ancona fino al Louvre di Parigi, l'uso dell'Anellone rimane tutt'oggi sconosciuto. Nel corso del tempo sono state avanzate ipotesi eterogenee: il conte Monaldo, padre di Leopardi, lo interpretava come una corona onoraria; l'abate Colucci ne sottolineava la valenza estetica, in considerazione del fatto che, appena realizzato, l'anellone si presentava dorato e lucicante come un vero e proprio gioiello dalle enormi dimensioni; studi più recenti hanno rilevato tracce di cuoio che farebbero pensare a modalità di fissaggio al corpo, forse mediante stringhe, conciliando una funzione ornamentale con un valore magico-religioso o apotropaico (Angelucci, 2025).

In tale condizione di incertezza, l'Anellone può essere assunto come un vero e proprio frammento di conoscenza, un reperto materialmente integro ma privo del sistema di pratiche e credenze che ne garantiscono la piena intelligibilità: in tale quadro, la rappresentazione grafica ha svolto un ruolo centrale. Il presente contributo non intende approfondire l'Anellone come oggetto archeologico in senso stretto, quanto piuttosto indagarne la costruzione visiva attraverso i disegni che, in epoche diverse, ne hanno guidato lo studio e l'interpretazione. La difficoltà di attribuirgli un significato univoco ha reso il disegno uno strumento conoscitivo imprescindibile, una mediazione attraverso cui il sapere intorno all'oggetto si è progressivamente articolato.

Rappresentazioni analitiche: documentare la forma

Le prime rappresentazioni dell'Anellone si collocano in ambito antiquario. Nel 1741 Paolo Maria Paciaudi, archeologo e antiquario torinese, ne *Delle Antichità di Ripatransone*, descrive e incide esemplari rinvenuti nel territorio ripano, oscillando tra l'idea che gli anelloni fossero simboli di potere e insegne di comando militare/religioso, come ornamenti per carri e cavalcature e l'idea che si trattasse di oggetti rituali legati al culto. Le incisioni pubblicate a corredo di quest'opera costituiscono la prima rappresentazione accademica sistematica di questi reperti. Esse presentano gli anelloni inseriti all'interno di una composizione più ampia di reperti antichi, secondo una prassi antiquaria che tendeva a

raccogliere oggetti diversi in un'unica lastra illustrativa; qui gli anelloni sono raffigurati isolati, in vista frontale, come forme circolari compatte scandite da elementi nodali equidistanti. Il tratto incisorio insiste sulla regolarità della circonferenza e sulla sporgenza plastica dei nodi, resi mediante un chiaroscuro essenziale che ne suggerisce il rilievo volumetrico. In un'altra incisione (n. 2 dell'immagine), l'anellone è invece rappresentato singolarmente e con maggiore ingrandimento, occupando l'intero campo della tavola. In questo caso l'attenzione si concentra sulla definizione analitica dei nodi, raffigurati come elementi regolari applicati a una verga circolare di spessore costante; l'oggetto è completamente decontestualizzato e restituito come forma autonoma (Paciaudi, 1741).

Nel XVIII secolo Francesco Bianchini, storico e archeologo veronese, in una lettera all'antiquario fiorentino Anton Francesco Gori, descrive "grossi e pesanti circoli di metallo" trovati "in mano e in capo di defunti a modo di corona", evidenziandone peso, forma e nodi prominenti. Alla lettera allega un disegno dell'oggetto (n. 3 dell'immagine), che ne restituisce proporzioni e articolazione formale (Angelucci, 2025). In tali rappresentazioni il disegno opera come strumento di ordinamento e controllo, apparentemente orientato a una restituzione oggettiva del manufatto. L'isolamento dell'oggetto, la definizione delle misure, la resa dei nodi come elementi ripetuti e regolari permettono di comparare esemplari e avviare una classificazione tipologica. In epoca recente, tale sistematizzazione è stata formalizzata in una tassonomia strutturata, che divide le tipologie di anelloni in due: a nodi lenticolari e sferoidali, ulteriormente distinti per numero di elementi. Si tratta della tipizzazione eseguita per il repertorio della Collezione Gorga, dove sono attestati otto anelloni a nodi lenticolari, con diametri e pesi variabili, cui si affiancano esemplari a nodi sferoidali di dimensioni più contenute. I disegni eseguiti per la tipizzazione degli esemplari della collezione (n. 4 dell'immagine) si distinguono nettamente dalle incisioni antiquarie per l'impostazione analitica e comparativa. Gli anelloni sono rappresentati isolati su fondo neutro e disposti secondo una griglia ordinata che consente il confronto immediato tra dimensioni e morfologie. Ciascun esemplare è restituito in vista frontale, con linea di contorno netta e priva di effetti chiaroscurali, secondo una modalità grafica che privilegia la leggibilità strutturale rispetto alla resa plastica (Biancifiori, 2012).

Rappresentazioni interpretative: suggerire il significato

Accanto a questa documentazione analitica si sviluppano rappresentazioni maggiormente orientate all'interpretazione dell'oggetto. In particolare, le immagini prodotte a supporto delle ipotesi simboliche mostrano come il disegno diventi uno spazio di proiezione concettuale.

Maddalena Ugolini De Silva propone di leggere l'Anellone come simbolo del ciclo lunare e ipotizza che, durante rituali dedicati alla dea Cupra, esso fosse afferrato con entrambe le mani e sollevato verso il cielo; nella posizione descritta, l'Anellone si colloca naturalmente tra i palmi delle mani (n. 5 dell'immagine), rendendo sostenibile anche il peso dell'oggetto. L'ipotesi di oggetti impugnati durante rituali, era inoltre suggerita dal rinvenimento di esemplari nelle mani delle defunte, rafforzandone la dimensione performativa (Ugolini De Silva, 1983). Tale restituzione non si limita a descrivere la forma, ma ne suggerisce l'uso attraverso un'immagine corporea e gestuale.

Altre interpretazioni simili attribuiscono agli anelloni un significato magico-religioso o sacerdotale, mentre

la loro esclusiva attestazione in sepolture femminili e la collocazione nella zona addominale hanno indotto a ipotizzare un nesso con la fertilità e la riproduzione (Biancifiori, 2012).

In una lettera del 1987 al conte Giovanni Gozzadini, lo storico riminese Carlo Tonini segnala il rinvenimento di una grossa armilla a Marzabotto, nel bolognese, segno di uno scambio tra gli Etruschi di Marzabotto e i Piceni del territorio cuprense; nel portare alla luce il fatto, Tonini annota informazioni di tipo dimensionali, fondamentali per eseguire il confronto dei reperti e un disegno dell'oggetto (n. 6 dell'immagine), che permette di constatare che i sei nodi erano disposti in modo regolare e accompagnati da anelli decorati, analogamente agli esemplari di anelloni più noti recuperati nell'area Picena (Ravara Montebelli, 2013). Il disegno diviene in questo caso uno strumento di supporto per la tesi del Tonini, secondo il quale sarebbe effettivamente intercorso un rapporto tra i due popoli.

La rappresentazione dell'Anellone si colloca dunque in una zona intermedia tra descrizione e interpretazione: traduce in configurazioni visive ipotesi teoriche, enfatizza la ciclicità dei nodi, suggerisce relazioni con il corpo e con il rito.

Il frammento come costruzione visiva e culturale

L'analisi della storia grafica dell'Anellone mostra come la sua identità culturale si sia costruita attraverso una pluralità di rappresentazioni. Il disegno ha accompagnato ogni fase del discorso sull'oggetto: dalla registrazione antiquaria alla classificazione tipologica, fino alla traduzione visiva delle ipotesi simboliche. In tale prospettiva, il frammento non coincide soltanto con il reperto archeologico, ma con l'insieme delle sue immagini. Il disegno diventa il luogo in cui esso prende forma, non come soluzione definitiva, ma come processo aperto, capace di accogliere l'indeterminatezza e di restituirla in forma visiva.

Analizzare le rappresentazioni dell'Anellone significa dunque riconoscere che la sua storia è costituita, anche, da una sedimentazione di immagini che ne hanno progressivamente definito il significato. L'Anellone appare così come un oggetto la cui identità è il risultato di una costruzione visiva: una costellazione di grafie che non si limitano a descriverlo, ma lo interrogano e lo mantengono in una condizione di produttiva incompiutezza.

Bibliografia

- Angelucci, C. (2025). Archeologia e mistero: nelle Marche il primo convegno internazionale sull'Anellone Piceno. *Artribune*. URL: <https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2025/08/anel-lone-piceno-marche-convegno/> (Ultimo accesso: 27 gennaio 2026).
- Biancifiori, E. (2012). Gli anelloni a nodi. In M. G. Benedettini (A cura di), *Il museo delle antichità etrusche e italiche III: I bronzi della Collezione Gorga* (pp. 366-372). Officina
- Capriotti, T. (2004). I culti nell'ager Cuprensis. In M. Malavolta (A cura di), *Le "Antichità" di Cossignano nel Piceno* (pp. 45-58). Roma.
- Paciaudi, P. M. (1741). *Delle antichità di Ripatransone*. Tipografia comunale Jaffei.
- Ravara Montebelli, C. (2013). *La valle degli idoli: Bronzi preromani da Casalecchio di Verucchio e dalla Valmarecchia*. Pazzini Editore.
- Ugolini De Silva, M. (1983). *L'anellone piceno: La dea Cupra e l'iniziazione femminile ai misteri lunari*. Quaderni di studi della civiltà italica.

Crediti

- 1 - immagine di Giorgio Eusebio Petetti.
- 2 - pag. 136 di Paciaudi (1741).
- 3 - immagine da Angelucci (2025).
- 4 - pag. 336 di Biancifiori (2012).
- 5 - Cortesia del Museo Archeologico di Fermo.
- 6 - fig.17 di Ravara Montebelli (2013).

Immagine

Ricostruzione dell'Anellone Piceno mediante frammenti di rappresentazioni che ne hanno accompagnato l'analisi e l'interpretazione. Elaborazione grafica dell'autrice.

Frammento reale, memorie artificiali: Il Cinema Eliseo tra traccia e immaginazione

TEXT-TO-IMAGE
IMAGE-TO-IMAGE
IA GENERATIVA
CINEMATOGRAF
DOCUMENTAZIONE ARCHIVISTICA

Nel tessuto urbano di Catania, la facciata del Cinema Eliseo sopravvive come frammento isolato di un’architettura senza corpo, privata tanto della funzione quanto della memoria documentata. L’assenza di fonti iconografiche storiche impedisce una ricostruzione filologica, trasformando la traccia materiale in un dispositivo aperto all’interpretazione. Il contributo esplora questa condizione testando l’uso dell’intelligenza artificiale generativa, da input testuali e immagini, per la produzione di una serie di rappresentazioni intese non come restituzioni veritiere ma come proiezioni plausibili di un passato. La rappresentazione si configura così come un archivio instabile, in cui il confine tra documento e immaginazione si dissolve. L’immagine proposta mette in tensione il dato reale e le sue possibili varianti, interrogando il ruolo del disegno nella costruzione della memoria e rivelando come, in assenza di prove, ogni architettura possa esistere simultaneamente in molteplici versioni.



Introduzione
Nel paesaggio urbano contemporaneo, molte architetture sopravvivono come frammenti isolati, segnati dalla perdita della loro funzione e da una progressiva erosione della memoria. Private del loro uso originario e spesso non supportate da una documentazione archivistica che tiene traccia della loro storia, queste presenze si collocano in una zona ambigua tra permanenza materiale e rimozione collettiva della loro memoria architettonica, divenendo invisibili nel quotidiano pur continuando a occupare lo spazio della città. In questo quadro si inserisce il caso del Cinema Eliseo di Catania (1910), la cui facciata persiste come unico frammento di un’architettura privata della sua anima. La sua presenza materiale, degradata e isolata per tipologia nel contesto urbano in cui si trova, non è accompagnata da fonti iconografiche e documentarie. L’assenza dei progetti d’archivio originari, di relazioni descrittive o foto e video storici, interrompe ogni continuità tra traccia e memoria visiva. Ciò rende difficile una ricostruzione filologica e si apre, allo stesso tempo, a forme alternative di interpretazione. Il contributo intende sperimentare e proporre un ribaltamento epistemologico: l’assenza di fonti documentarie non diventa un limite, ma motore generativo. La rappresentazione si sposta dal piano documentario a quello ipotetico–critico: attraverso l’intelligenza artificiale si cerca di non restituire il passato ma ottenere una pluralità di versioni plausibili, proprio per testare strumenti, limiti e margini di controllo dell’IA. L’immagine risultante non ambisce alla verità, ma mette in tensione la distanza tra traccia e immaginazione, tra presenza fisica e ricordo, trasformando il frammento in un dispositivo generativo. Questa ricerca, nella sua fase iniziale, intende indagare il rapporto tra traccia materiale e costruzione immaginaria, in cui il frammento smette di conservare una memoria statica, dimostrando come l’architettura possa sopravvivere anche attraverso la proiezione del possibile.
Frammento invisibile e assenza documentaria: il cinema Eliseo di Catania
La via Garibaldi a Catania rappresenta l’asse storico dello sviluppo a ovest della città dopo il terremoto del 1693. Lungo il suo tracciato si ergono imponenti i palazzi nobiliari, che conferiscono solennità all’intero tessuto urbano. Lo sviluppo rettilineo della via trova i suoi punti di fuga scenografici nella facciata della Cattedrale a est e nella Porta Ferdinanda (1786) – oggi Porta Garibaldi – a ovest. In questo scenario, le quinte dei palazzi settecenteschi cedono gradualmente il passo all’architettura ottocentesca: cortine edilizie più sobrie e di edilizia minore che definiscono l’identità del quartiere San Cristoforo, un’area intrisa di storia popolare e tradizioni catanesi (Galizia, 2002). In questo fitto tessuto di edilizia più modesta si inserisce, su un lotto incluso, la facciata dello storico Cinema Eliseo. Inaugurato nel 1910, l’Eliseo fu un punto di riferimento per i catanesi attratti dalla nascente arte, in una città che partecipava con fervore alla stagione delle prime sale cinematografiche italiane, inaugurata nel 1900 dal Teatro Sangiorgi con le proiezioni dei fratelli Lumière. Seguirono numerose sale cinematografiche, che inizialmente venivano ricavate adattando teatri preesistenti e che nel tempo vennero sostituite da spazi dedicati: nacquero così le sale uniche con ampie platee prive di palchi, dove l’architettura si evolveva in funzione dell’acustica, dell’illuminazione e di una nuova concezione della visibilità spettacolare. A differenza del teatro Sangiorgi, emblema del Liberty siciliano, l’Eliseo esprime una rigorosa compostezza neoclassica. Il suo prospetto, stretto tra edifici privi di pregio, si distingue per il partito centrale

incorniciato da due coppie di paraste binate di ordine corinzio. Queste sorreggono una trabeazione classica in cui l’alto fregio ospita aperture al posto delle metope, il tutto sormontato da una cornice aggettante su mensole. Al centro la facciata è caratterizzata da tre grandi finestre ad arco che richiamano la struttura a serliana, sormontate da decorazioni a festoni.

Tuttavia, il destino della sala fu segnato da un lento declino: dopo essere diventato un cinema a luci rosse negli anni Settanta, l’Eliseo chiuse definitivamente nel 1990. Da allora, il silenzio dell’abbandono avvolge una facciata che oggi appare come un frammento isolato di un’architettura senza corpo. Eppure, tra quelle mura oggi segnate dall’oblio, sopravvive la memoria di una stagione gloriosa, legata alla nascita di case di produzione come la Morgana Film e la Etna Film, che resero Catania una piccola capitale del cinema muto. L’assenza di documenti archivistici progettuali e fonti, quali fotografie o video storici, lascia un vuoto nella memoria storica architettonica dell’edificio, rendendo la ricostruzione delle sue antiche forme un’ipotesi tra le possibili interpretazioni di un passato glorioso. Oggi il cinema è in vendita, e ciò suscita nella collettività la paura di perdere un luogo simbolo della storia catanese.

L’intelligenza artificiale come dispositivo critico–rappresentativo
Se la documentazione dei progetti d’archivio e la fotografia sono storicamente traccia del passato di beni architettonici, oggi le immagini ottenute da sistemi generativi si collocano all’interno di uno spazio di possibilità, articolando varianti plausibili piuttosto che documenti verificabili. Attraverso la fase iniziale di questa ricerca si intende testare come l’AI generativa, se allenata con <i>prompt</i> descrittivi accurati, può ipotizzare configurazioni di un passato plausibile a seconda delle informazioni fornite (Arzomand et al., 2024).

La serie di immagini proposta è stata prodotta attraverso il modello di intelligenza artificiale generativa *Google Gemini Pro*. Questo nella sua versione base *text-to-image* o *image-to-image* tende ad allucinare molto l’architettura e a non avere un controllo geometrico rigido. Il processo generativo è stato guidato da un *prompt* che esplicita vincoli stringenti, senza alcun contributo creativo da parte dell’IA: conservazione della geometria, delle proporzioni e dell’allineamento delle aperture; esclusione di aggiunte decorative; divieto di reinterpretazione stilistica. All’IA è stato esplicitamente richiesto non di inventare, ma di operare entro un perimetro definito di informazioni. A partire da una fotografia odierna della facciata del Cinema Eliseo posta al centro dell’immagine, segnata da degrado, chiusure, discontinuità materiche e superfetazioni che ne diminuiscono la leggibilità rispetto al suo assetto originario, sono state generate una moltitudine di immagini che non mirano ad essere ricostruzioni veritiere, ma una serie di plausibili variazioni controllate: ciascuna mantiene invariata la struttura compositiva della facciata, intervenendo esclusivamente sull’involucro esterno, quali il restauro delle superfici, la reintegrazione e reinterpretazione cromatica e la rifunzionalizzazione degli spazi interni visibili. Quest’ultima, in particolare, non deriva né da fonti storiche relative all’edificio né da fonti dirette, in quanto inaccessibile, è stata costruita a partire dalla descrizione di fotografie di interni provenienti da un annuncio immobiliare contemporaneo, utilizzate come riferimento per suggerire una possibile organizzazione spaziale. Non avendo reperito planimetrie dell’assetto originario né attraverso l’agenzia immobiliare né durante le ricerche presso l’Archivio di Stato di Catania e l’Archivio Storico Comunale, l’indagine si è dovuta basare esclusivamente sul materiale fotografico di corredo all’annuncio di vendita.

Ogni immagine prodotta, pur rispettando i vincoli imposti, introduce inevitabilmente micro–variazioni che non possono essere ricondotte a un originale verificabile. In questo contesto, e per motivi di spazio, sono state selezionate solo 9 immagini generate. Il criterio di selezione non si è basato su un giudizio puramente estetico, ma su una tassonomia di plausibilità morfologica definita dagli autori. Sono stati scelti gli *output* che mostravano una rigorosa congruenza con il repertorio sintattico del Neoclassicismo ottocentesco e dei primi anni del ‘900 siciliano (Godoli et al., 2014), escludendo le variazioni in cui l’AI introduceva anacronismi stilistici o macro–allucinazioni geometriche. Da ciò deriva una riflessione: il fotorealismo non garantisce autenticità, ma diventa un effetto stilistico in cui il risultato non è mai una restituzione unica, ma una delle molte configurazioni possibili. La ricerca intende inserirsi all’interno di un dibattito oggi ampiamente esistente – intelligenza artificiale generativa applicata all’architettura da input testuali e immagini – e intende contribuire con ulteriori approfondimenti a queste tematiche. Studi recenti evidenziano come la capacità di produrre immagini altamente plausibili contribuisca a una progressiva indistinzione tra queste e una fotografia vera (Hausken, 2024) e come la qualità, la struttura e anche la lingua del *prompt* testuale influenzino l’*output* visivo, rivelando le potenzialità ma anche i limiti dell’IA nel restituire la complessità architettonica, senza inserire elementi inventati (Battini, 2023; Calvagna et al., 2025; Pelliccio et al., 2023). Piuttosto che un semplice esercizio visivo sulla facciata, la produzione di più versioni permette di esplorare le potenzialità latenti del frammento in assenza di un originale certo (Didi–Huberman, 2003). L’obiettivo non è quello di proporre una verità storica, ma esplicitare lo scarto tra realtà e ipotesi, trasformando la natura probabilistica dell’AI in uno strumento di riflessione critica. L’intelligenza artificiale viene qui testata non come uno strumento tecnico, ma come un dispositivo critico–rappresentativo che rende espliciti i limiti e prova ad arricchire la rappresentazione documentaria, quando assente. Nel caso del Cinema Eliseo, l’assenza di un archivio iconografico non viene colmata. La rappresentazione aiuta soltanto a immaginare la ricostruzione di un passato perduto e ne esplora le possibili configurazioni.

L’immagine proposta è organizzata in modo tale che la fotografia reale si confonde con le rappresentazioni storiche generate dall’IA, dove la distinzione tra documento e immaginazione si attenua, lasciando spazio a una visione in cui ogni immagine partecipa alla costruzione di una memoria ipotetica. L’IA non produce falsi nel senso tradizionale del termine, ma mostra che il vero stesso, in questa griglia di immagini, è sempre una costruzione interpretativa.

Conclusioni
Il caso del Cinema Eliseo evidenzia come l’assenza della documentazione progettuale originaria non rappresenti soltanto una perdita, ma possa trasformarsi in un campo operativo per nuove sfide di ricerca e forme di indagine. L’IA, lungi dal restituire una verità storica, viene qui utilizzata come dispositivo critico capace di moltiplicare le possibilità interpretative, rendendo esplicita la natura costruita di ogni rappresentazione. In questo contesto, il frammento architettonico non è più un residuo muto, ma un generatore di scenari, in cui la memoria non viene recuperata ma continuamente riscritta. Il confronto tra dato reale e immagine plausibile apre così a una riflessione più ampia sul ruolo del disegno e delle tecnologie contemporanee nella costruzione del passato. L’architettura, privata della sua origine documentaria, sopravvive come spazio di possibilità, dimostrando che il progetto può ancora attivare forme di conoscenza.

Bibliografia
Arzomand, K., Rustell, M., & Kalganova, T. (2024). From ruins to reconstruction: Harnessing text-to-image AI for restoring historical architectures. <i>Challenge Journal of Structural Mechanics</i>, 10(2), 69–85. DOI: https://doi.org/10.20528/cjsmec.2024.02.004 Battini, C. (2023). Intelligenza artificiale tra scienza e creatività: Casi studio nelle arti visive. In M. Cannella, A. Garozzo, & S. Morena (A cura di), <i>Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione / Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers</i> (pp. 2380–2393). FrancoAngeli. DOI: https://doi.org/10.3280/oa-1016-c411 Calvagna, S., Campofiorito, N., D’Agostino, G., Galizia, M., Garozzo, R., Russo, G., & Santagati, C. (2025). Èkphrasis digitali: Le Carceri di Piranesi tra parole e immagini. In L. Carlevaris et al. (A cura di) <i>èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione / èkphrasis. Descriptions in the space of representation. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers</i> (pp. 3593–3616). FrancoAngeli. DOI: https://doi.org/10.3280/oa-1430-c941 Didi–Huberman, G. (2003). <i>Immagini nonostante tutto</i>. Raffaello Cortina Editore. Galizia, M. (2002). <i>L’ambiente urbano di Catania nel ‘900</i>. Gangemi Editore. Godoli, E., Mauro, E., Ruta, A. M., Sessa, E., & Tornatore, G. (2014). <i>L’architettura dei cinematografi in Sicilia</i>. Edizioni Arianna. Hausken, L. (2024). Photorealism versus photography: AI-generated depiction in the age of visual disinformation. <i>Journal of Aesthetics & Culture</i>, 16(1), 2340787. DOI: https://doi.org/10.1080/20004214.2024.2340787 Pelliccio, A., Saccucci, M., & Miele, V. (2024). AI text-to-image for the representation of treaty texts: The case study of <i>Le Vite</i> by Vasari. In M. Cannella, A. Garozzo, & S. Morena (A cura di), <i>Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione / Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers</i> (pp. 1824–1830). FrancoAngeli. DOI: https://doi.org/10.3280/oa-1016-c380
Crediti
La scrittura dei paragrafi è stata così suddivisa: primo paragrafo G.D., secondo paragrafo M.G.; terzo paragrafo G.D., quarto paragrafo G.D., M.G. e S.T. Elaborazione dei <i>prompt</i> e architettura dell’immagine a cura di G.D. e S.T. Progetto finanziato nell’ambito del Piano di Incentivi per la Ricerca di Ateneo 2024/2026 (PIACERI) – Linea 3 “Starting Grant” dal titolo “REimagining architectural ARCHives: interactive visualization strategies for built and unbuilt environments” (Responsabile scientifico: prof. G. D’Agostino).
Immagine
Il Cinema Eliseo di Catania, tra frammento reale e memorIA ipotetica.

La catabasi del *Genius Loci*: mito e memoria nel paesaggio flegreo

MEMORIA
MITO
PALINSESTO
TOPOGRAFIA
SCAVO

Il contributo analizza la dimensione simbolica e materiale del paesaggio flegreo, esplorando il rapporto tra mito, memoria e costruzione dello spazio. Attraverso l'analisi della caverna come archetipo dell'abitare e metafora della conoscenza, il testo ripercorre la continuità tra l'antro primordiale, l'oracolo cumano e le architetture sotterranee del Novecento. Il concetto di Genius Loci, interpretato come energia tellurica e principio vitale del luogo, emerge come filo conduttore di una geografia sacra in cui natura, mito e architettura si fondono. I Campi Flegrei appaiono come un palinsesto di cavità e segni, in cui il suolo stesso si trasforma in un archivio di memorie, rivelando una topografia dell'invisibile che unisce passato e presente, costruzione e scavo, materia e spirito.



Il mondo sotterraneo, che meglio di qualsiasi altro
esprime una condizione fondamentale di riferimento
per l'uomo, è, nella memoria, una percezione origina-
ria del costruire
(Venezia, 1987, p. 39)

Se il frammento è, come suggerito da Jannis Kounellis, una categoria ermeneutica che evoca una totalità perduta, la catabasi nel sottosuolo rappresenta il tentativo di ricomporre brandelli di memoria di una storia passata. Fin dagli albori della civiltà, l'uomo ha cercato di oltrepassare i confini della crosta terrestre, penetrando nel ventre del mondo per ritrovare un legame originario smarrito. L'esplorazione delle profondità terrestri si configurava come un'impresa volta a superare il timore dell'ignoto, di un ambiente governato da forze sottratte al controllo umano. Il sottosuolo emergeva come uno spazio segreto e immaginifico, un luogo onirico e liminale in cui il mistero e la sacralità offrivano rifugio alle narrazioni mitiche. Tali cavità non rappresentavano semplici spazi vuoti, ma topografie del sacro, nelle quali la memoria collettiva depositava i propri significati più profondi. La storia della civiltà può essere interpretata come la storia di un corpo sepolto. Da questo gesto si origina il concetto stesso di architettura: non solo come costruzione, ma anche come spazio vuoto organizzato, cavità che accoglie, confine che separa e unisce (Dardel, *El hombre y la tierra: Naturaleza de la realidad geográfica*, 2013. Espuelas, *Il vuoto: Lo spazio dell'architettura*, 2001, pp. 15-28). In tale tensione tra visibile e invisibile, tra costruzione e origine, risuona l'antica convinzione platonica che "il mondo è il più bello dei nati e il più buono degli autori" (*Timeo*, 30c; Platone, 2003, p. 161): immagine di un cosmo ordinato e generoso, specchio della prima architettura naturale. È nell'oscurità della caverna, più che nello slancio verso l'alto e l'infinito, che l'uomo percepisce la prima forma dell'abitare: un luogo che protegge, contiene e, simultaneamente, rivela la propria mancanza di luce come origine dello spazio. Tuttavia, all'interno di tale oscurità, la filosofia platonica riconosce una dimensione ulteriore: la caverna come metafora della condizione umana, imprigionata nel mondo delle apparenze. Nel mito platonico, l'uomo, incatenato nell'oscurità, scambia le ombre per realtà, finché un atto di liberazione non lo conduce verso la luce del sole, simbolo di verità e conoscenza. Se, nell'antropologia simbolica della caverna primordiale, l'oscurità rappresentava il grembo generativo e la matrice del sacro, nel racconto platonico essa diventa soglia conoscitiva: attraversarla significa trasformare la percezione in coscienza, l'ombra in pensiero. La caverna, pertanto, incarna il duplice aspetto dell'origine e della rivelazione, intesa come luogo di nascita e, simultaneamente, di risveglio, in cui il movimento dall'oscurità alla luce segna la nascita dell'uomo consapevole.

In tale prospettiva, si inserisce il concetto di *Genius Loci*, di origine greca e romana (Bevilacqua, *Genius loci: Il dio dei luoghi perduti*, 2009. Norberg-Schulz, *Genius loci: Paesaggio ambiente architettura*, 2023). Esso definiva lo spirito protettore di un luogo, un principio immateriale in grado di conferire identità, carattere e significato a uno spazio fisico. La frase di Servio, tratta dal *Commento all'Eneide* (5,95), *nullus locus sine genio*, esprime un concetto ampiamente condiviso: “nessun luogo è senza *Genio*”, dove per *Genio* si intende lo spirito tutelare del luogo (Servio, *Commento all'Eneide*, 5,95). Nell'iconografia tradizionale, esso viene spesso rappresentato sotto forma di serpente, simbolo della forza vitale che scorre nel sottosuolo e lo anima. Tale scelta figurativa non è casuale: il serpente, animale telurico per eccellenza, diventa il segno grafico che incarna il legame profondo tra la terra e le sue energie

vitali: esso abita gli interstizi del terreno, ne percepisce le vibrazioni e ne custodisce il calore interno. Questo elemento conferisce al *Genius* una natura non dissimile da quella di un elemento naturale, ma ne fa piuttosto una presenza radicata nel suolo, un soffio vitale che si origina dalle profondità terrestri per espandersi verso le superfici abitate dall'uomo. Il serpente è altresì simbolo di metamorfosi, intesa come ciclo vitale e rigenerazione, nonché della memoria profonda del luogo, dove ogni costruzione nasce dall'ascolto della terra e dal riconoscimento delle sue forme. È in questa connessione intima con il terreno che si radica il senso dell'abitare. Questa prospettiva si collega alla teoria della terra cavata elaborata da Athanasius Kircher nella *Mundus Subterraneus*, in cui l'interno del pianeta è concepito come un mondo interconnesso di caverne, fiumi sotterranei e vulcani, animato da correnti di energia tellurica. Il serpente edenico può essere interpretato come simbolo di questa energia invisibile, che scorre sotto e attraverso il terreno, influenzando e nutrendo la superficie, e che il *Genius loci* incanalava mediante la costruzione di limiti, recinti e architetture. La sacralità del luogo si estende, pertanto, anche alle profondità nascoste, ponendo l'uomo in dialogo con la forza vitale della terra stessa. In tale prospettiva, il territorio flegreo si presenta come una trama in cui mito, memoria e geologia si fondono indistintamente: un paesaggio di cavità sospeso tra dimensione simbolica e materia terrestre, in cui il suolo si fa organismo vivente e parlante. Fumarole, vapori, crateri, laghi e cavità sotterranee delineano una geografia sacra attraversata da forze telluriche invisibili, in cui natura e mito si intrecciano in una trama di vuoti e fratture che rende visibile il dialogo incessante tra superficie e profondità. La cartografia di tale territorio non rappresenta una mera descrizione topografica, ma piuttosto una sezione dell'anima terrestre: il suolo, caratterizzato da una natura scavata e porosa, si trasforma in una sorta di scrittura tellurica, fungendo da archivio di forze invisibili. Esempio è la tavola di Pietro e Francesco La Vega nella *Carte du golfe de Pouzzoles avec une partie des Champs Phlégréens dans la terre de Labour*, dove crateri, grotte e laghi si dispongono come organi di un sistema profondo: un'eco superficiale della *Mundus Subterraneus* kircheriana e una rappresentazione di quella forza tellurica che, ribollendo nelle profondità, si propaga verso l'esterno. La raffigurazione si trasforma, pertanto, in un dispositivo di rivelazione: un atlante del vuoto in cui il territorio stesso si fa racconto mitico e anatomia sacra. Questa raffigurazione si trasforma in un dispositivo di rivelazione: un atlante del vuoto in cui il territorio si fa racconto mitico e anatomia sacra, rispondendo alla necessità di dare forma grafica all'immaterialità del luogo. L'antro della Sibilla, scavato nella roccia tufacea, simboleggia la caverna primordiale come luogo di predizione e rivelazione. Come narra Virgilio nell'*Eneide*: "*Excisum Euboeae latus ingens rupis in antrum, quo lati ducunt aditus centum, ostia centum, unde ruunt totidem voces, responsa Sibyllae*" (6, 42-45): il fianco immenso della rupe euboica si apre in centinaia di accessi e bocche, da cui prorompono centinaia di voci, gli oracoli della Sibilla. La discesa nell'antro non è solo un viaggio nel regno dei morti, ma un'esperienza di attraversamento conoscitivo, un rito in cui la soglia fisica diventa soglia epistemica. Fin dall'antichità, i Campi Flegrei sono stati percepiti come un territorio liminare, luogo di contatto fra la dimensione umana e quella divina, fra la vita e la morte. Secondo Mermati e Di Franco (2020), tale spazio è delineato nella cultura greca e romana come un *locus horridus*, ovvero un paesaggio sacro e perturbante in cui la natura si manifesta attraverso fenomeni estremi fumarole, esalazioni mefitiche, acque scure e laghi solforosi, che rendono visibile l'azione di forze

ze telluriche e ctonie. In tale prospettiva, la dimensione fisica del territorio si fonde con la sua componente mitica: Cuma, il lago d'Averno e l'intero complesso vulcanico flegreo costituiscono un'unica topografia infera, in cui l'oracolo sibillino si pone come mediatrice fra il mondo terreno e quello ultraterreno. La discesa nell'antro, come descritta da Virgilio nell'Eneide, non rappresenta esclusivamente un viaggio nel regno dei morti, ma piuttosto un'esperienza di attraversamento conoscitivo, un rito di passaggio in cui la soglia fisica si trasforma in soglia epistemica, conducendo alla matrice originaria della vita. L'esperienza dell'oscurità e della profondità assume così un valore iniziatico: la voce della Sibilla traduce in linguaggio umano la voce della terra, e il suolo stesso diventa uno strumento di comunicazione tra i diversi livelli del reale. Nel territorio flegreo, ogni frattura è sia ferita che memoria, evidenziando un dialogo tra superficie e profondità, distruzione e rinascita. Il vuoto costruito, la cavità, la tomba, la soglia sono forme di un abitare che nasce dall'ascolto. Il frammento, come la catabasi di Enea, diventa viaggio di conoscenza: una discesa per ritrovare la radice del luogo, il suo spirito nascosto, la sua energia vitale. Questa narrazione immateriale persiste nel tempo: durante il Secondo conflitto mondiale, la medesima formazione tufacea che celava l'antro oracolare fu nuovamente escavata per ospitare bunker e rifugi sotterranei. In queste architetture dell'assenza di cemento e tufo, la memoria del sacro si mescola con quella della paura: l'uomo ricerca nuovamente la salvezza nel ventre della terra, rievocando la stessa condizione archetipica di difesa e ascolto. I bunker, pertanto, si configurano come la rielaborazione moderna dell'antro, un nuovo oracolo muto in cui la storia recente deposita le proprie voci silenziose, trasformando la roccia in archivio della memoria collettiva. In tale ottica, il paesaggio flegreo non si manifesta esclusivamente come spazio geografico o archeologico, ma piuttosto come costruzione culturale stratificata, in cui il mito persiste nell'operare come dispositivo interpretativo del territorio. Il concetto di *Genius Loci* emerge come chiave critica per interpretare le relazioni tra memoria, identità e trasformazione del paesaggio contemporaneo, attribuendo al sottosuolo non solo la sua accezione fisica, ma anche quella simbolica, che permette di rileggere il rapporto tra uomo, luogo e narrazione. La catabasi, pertanto, assume il valore di una pratica conoscitiva e progettuale: un'esplorazione della profondità del paesaggio finalizzata a rivelare le permanenze invisibili che ancora orientano l'esperienza dell'abitare.

Bibliografia

Bevilacqua, F. (2009). *Genius loci: Il dio dei luoghi perduti*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

Dardel, É. (2013). *El hombre y la tierra: Naturaleza de la realidad geográfica* (J. Nogué, Ed.). Madrid: Biblioteca Nueva. (Opera originale pubblicata nel 1952).

Espueltas, F. (2001). *Il vuoto: Lo spazio dell'architettura*. Milano: Skira.

Mermati, F., & Di Franco, L. (2020). *Domare l'horridus: Il paesaggio flegreo da immaginifica ambientazione sacra ad elemento del luxus*. In M. Bassani & R. Berg (a cura di), *Locus horridus: Ansie romane verso il mondo naturale* (pp. 199–214). Roma: Institutum Romanum Finlandiae. (*Acta Instituti Romani Finlandiae*, Vol. 52).

Norberg-Schulz, C. (2023). *Genius loci: Paesaggio ambiente architettura*. Milano: Electa. (Opera originale pubblicata nel 1979).

Platone (2003). *Timeo. Testo greco a fronte* (F. Fronte-rotta, Trad.). Milano: Rizzoli.

Servio. (1881). *In Vergilii carmina commentarii. Vol. I: Aeneidos librorum I–V commentarii* (G. Thilo & H. Hagen, Eds.). Lipsia: B. G. Teubner.

Venezia, F. (1987). *Teatros y antros: El retorno del mundo subterráneo a la modernidad. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, (175), 39–44.

Virgilio. (2021). *Eneide* (L. Canali, Trad.). Milano: Mondadori. (Opera originale pubblicata nel 19 a.C.)

Crediti

Collage e rielaborazione digitale di Valentina Dell'Olio, 2025. Composizione basata su materiali di pubblico dominio tratti da:

- F. Morghen, *Pianta del cratere* (1766);
- P. e F. La Vega, *Carte du golfe de Pouzzoles avec une partie des Champs Phlégréens dans la terre de Labour* (1778–1780);
- Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus* (1665);
- Gerard de Lairese, *Enea e la Sibilla Cumana* (XVIII sec.).

Elaborazione, montaggio e trattamento grafico a cura dell'autore.

Immagine

Sintesi grafica del paesaggio flegreo come palinsesto simbolico e spazio della catabasi. Attraverso la sovrapposizione di materiali cartografici, iconografici e archetipici, l'immagine restituisce il sottosuolo come luogo liminale in cui memoria, mito e *Genius Loci* si intrecciano.

Il Grande fregio dorico di Aquileia. Dal frammento alla ricostruzione digitale

FREGIO D'ARMI
RILIEVO
FOTOGRAMMETRIA DIGITALE
MODELLAZIONE 3D

Il contributo presenta la ricerca sul grande fregio dorico di Aquileia, manufatto lapideo frammentario rinvenuto nel 1970 lungo il primo decumano a sud del Foro romano e databile alla seconda metà del I secolo a.C. Straordinaria testimonianza del fenomeno edilizio legato al *mos maiorum* in Cisalpina, il fregio, costituito da 22 frammenti in pietra, è stato oggetto di un rilievo diretto e fotogrammetrico finalizzato alla produzione di cloni digitali. La ricerca, inoltre, propone un'ipotesi di ricomposizione lineare integrando i dati metrici con l'analisi iconografica e la documentazione d'archivio. Il modello digitale è inteso come dispositivo critico e strumento di tutela, capace di attivare nuove modalità interpretative e narrative del frammento, valorizzandone le potenzialità conoscitive e progettuali.

Metopa 1-2
[frammenti 1_2.1, 2.2]



Il Grande fregio dorico di Aquileia è un manufatto lapideo e frammentario scoperto lungo il primo Decumano a sud del Foro il 10 dicembre 1970. Fu in seguito esposto nella galleria lapidaria del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia, tuttavia, oggi l'allestimento originario è stato rimosso e i frammenti sono conservati in un'area del museo non visitabile. Il fregio è inserito nel progetto di ampliamento e rinnovamento dell'offerta espositiva che il MAN di Aquileia sta sviluppando negli ultimi anni. Si tratta di un'evidenza archeologica di straordinaria importanza poiché costituisce uno dei più completi esempi del fenomeno edilizio legato alla rappresentazione del *mos maiorum* romano tra la tarda età repubblicana e l'inizio dell'impero in Cisalpina. I ritrovamenti di trabeazioni in pietra databili fino alla seconda metà del I secolo a.C. risultano infatti estremamente rari in quest'area probabilmente a causa di fenomeni di spoglio e reimpiego oppure per la persistenza di ornamenti fittili per i coronamenti (Basso, Cavalieri Manasse 2013, pp. 99-100).

Costituito da ventidue frammenti realizzati in pietra Aurisina di tipo Granitello, un calcare sedimentario proveniente dal Carso triestino e isontino, il fregio si distingue per la qualità esecutiva e la peculiarità delle raffigurazioni, le quali comprendono diverse tipologie di armi e armature proprie dell'esercito romano o vinte al nemico barbaro. Inoltre, il fregio presenta tre metope di particolare interesse: una raffigurante una nave turrita con prua a muso di pesce e un delfino scolpito in corrispondenza della branchia; una raffigurante un trofeo costituito da armature ed elmi sottratti a popolazioni barbare; e una terza, frammentaria, raffigurante alcuni oggetti sacri (*sacena* e *perirranterio*) generalmente impiegati nel sacrificio del toro (Polito 1998, p. 141;. Bozzi 2020, pp. 58-59).

L'assenza di iscrizioni non consente di attribuire al manufatto una datazione o un autore precisi; tuttavia, l'analisi tipologica, iconografica, tecnica e materica permette di datarlo alla seconda metà del I secolo a.C., collocandolo in una fase cruciale della trasformazione monumentale della città.

Sul fregio è stata pubblicata unicamente la *Relazione preliminare* redatta nel 1989 da Luisa Bertacchi, allora direttrice del museo. In archivio sono inoltre conservate fotografie storiche che mostrano alcuni elementi del fregio nell'area di ritrovamento e i rilievi di scavo editi, che tuttavia non comprendono un ridisegno sistemtico e puntuale dei frammenti, poiché realizzati alcuni giorni prima della scoperta e quindi riferiti a un livello stratigrafico superiore.

La ricerca si pone l'obiettivo di realizzare una testimonianza digitale del fregio mediante l'applicazione di metodi e strumenti della fotogrammetria digitale finalizzati al rilievo e alla produzione di cloni digitali capaci di preservare la memoria e la forma geometrica dei beni e del loro contesto (Balletti, Guerra & Vernier 2008).

Il rilievo fotogrammetrico ha compreso sia i frammenti del fregio sia le evidenze archivistiche pertinenti, la cui digitalizzazione non costituisce un mero trasferimento di materiali in una dimensione diversa, ma assume un ruolo attivo nella definizione di nuove modalità di accesso, interpretazione e fruizione del bene.

Le informazioni fornite da tali materiali sono state integrate con le conoscenze più recenti sull'area di scavo (Ghiotto et al., 2018); le quali consentono di escludere l'ipotesi formulata da Bertacchi relativa all'appartenenza del fregio alla *porticus post scaenam* del teatro (Bertacchi, 1989).

Raccontare il frammento significa allora indagare atmosfere, tradizioni, tecniche costruttive che prendono corpo attraverso il manufatto stesso e i materiali d'archivio ad esso correlati. Esso non è quindi perdita, ma possibilità di un mosaico critico. Grazie a questo

lavoro di raccolta, digitalizzazione e integrazione dei dati, esiste ad oggi una documentazione di base unitaria e aggiornata per la narrazione di questo raro e prezioso manufatto.

Il rilievo è stato eseguito mediante fotogrammetria; il carattere frammentario del fregio assimila i singoli elementi a sculture a tutto tondo (Ciammaichella & Liva 2022), tuttavia, il caso ha presentato alcune criticità operative: in primo luogo, non è stato possibile collocare i blocchi su un supporto rotante; la fase di acquisizione è stata quindi condotta in base alla disposizione del fregio successiva allo smontaggio del precedente allestimento: i frammenti sono conservati al di sotto di un portico aperto sul lato nord, caratterizzato da illuminazione scarsa e variabile e dalla presenza di numerosi reperti archeologici, i quali costituiscono elementi di occlusione così come la vicinanza tra gli stessi frammenti del fregio.

Per compensare le criticità legate all'illuminazione sono stati impiegati tre fari LED, due con posizione fissa e uno con posizione variabile in funzione della camera, con il fine di ridurre la disomogeneità della texture e di migliorare la leggibilità della geometria dei frammenti.

La campagna è stata realizzata mediante una macchina fotografica *reflex* non *full frame*. Sulla base dalle specifiche tecniche del sensore e dell'obiettivo, e considerando l'errore di grafismo convenzionalmente fissato a 0,2 mm è stata stimata la distanza massima di acquisizione tra punto di presa e oggetto (*Ground Sample Distance* – GSD). Assumendo come vincolo progettuale la produzione di modelli in scala reale, tale distanza è pari a 1,30 m.

Data la necessità di rilevare tutte le superfici dei frammenti, la fase di acquisizione è stata articolata in due momenti separati dal capovolgimento delle metope. Tale procedura ha comportato la generazione di due modelli per ciascun elemento, i quali sono stati successivamente portati alla scala reale mediante il metodo delle *scalebar*, basato sulle distanze reciproche tra i *target* disposti attorno agli oggetti in fase di presa. I modelli sono stati poi ricondotti a un unico sistema di riferimento attraverso un processo manuale di allineamento e unione, il quale ha richiesto l'individuazione di punti discreti sulle superfici di raccordo, l'interpretazione e la selezione di *mesh* in sovrapposizione al fine di ottenere il modello definitivo.

Dai modelli *mesh* texturizzati sono stati estratti i *frame* necessari alla realizzazione di elaborati grafici utili alla lettura morfologica e dimensionale del manufatto, nonché video-animazioni finalizzate alla produzione di un video narrativo che illustra l'ipotesi di composizione lineare del fregio e il relativo apparato figurativo.

Il fregio presenta uno sviluppo complessivo di circa 9 m, tale approssimazione è dovuta allo stato di incompletezza in cui il reperto è giunto fino a noi. Esso è composto da sedici metope e diciassette triglifi uniti all'epistilio in un unico blocco, mentre non si conservano elementi appartenenti alla parte inferiore o superiore, né elementi angolari che possano suggerire una conformazione quadrangolare del manufatto; per tale ragione ci si è orientati verso un'ipotesi di ricomposizione lineare del fregio.

Occorre inoltre ricordare che solo alcuni frammenti risultano oggi materialmente connessi, mentre altri sono stati riconosciuti come consecutivi sulla base della linea di rottura e della continuità delle raffigurazioni.

Per le metope e i triglifi di cui non è possibile stabilire con certezza la consecutività, l'ordine, nella composizione proposta, deriva dall'ipotesi dell'archeologa Luisa Bertacchi (1989) integrata dall'inserimento tra i frammenti del numero minimo di elementi necessari a garantire uno sviluppo logico del manufatto. Tenendo conto di tali parametri, nella ricostruzione proposta il fregio raggiunge una lunghezza complessiva di circa 14 m.

Nel video i frammenti scorrono progressivamente lungo l'asse compositivo del fregio, permettendo di coglierne la disposizione complessiva all'interno della ricostruzione, mentre la voce narrante illustra la logica compositiva.

In seguito, il focus è posto sull'iconografia: quando un frammento raggiunge il centro dello schermo, l'attenzione si concentra su di esso: le linee del disegno scompaiono gradualmente, isolando l'elemento dal contesto generale. In questo momento il frammento viene messo in evidenza e inizia a ruotare attorno al proprio asse verticale. Questo movimento consente di osservare in modo approfondito la morfologia dell'oggetto, evidenziandone lo spessore, la lavorazione superficiale e i dettagli iconografici. La rotazione permette dunque una lettura tridimensionale completa del frammento, offrendo una comprensione più accurata sia del suo stato di conservazione sia delle sue potenzialità interpretative all'interno della ricostruzione.

La rotazione completa del frammento nello spazio digitale non rappresenta soltanto una scelta comunicativa o un espediente grafico, ma costituisce anche una significativa dimostrazione delle possibilità offerte dalla digitalizzazione. Una volta restituito in modello tridimensionale digitale, il frammento può infatti essere movimentato liberamente nello spazio virtuale senza alcun limite fisico o vincolo strutturale.

Questa libertà di movimento nello spazio digitale evidenzia una differenza sostanziale rispetto alla realtà materiale dell'oggetto: nel contesto fisico, infatti, la movimentazione di un reperto archeologico lapideo di tali dimensioni comporta una serie di criticità: è necessario l'intervento di maestranze specializzate, l'utilizzo di attrezzature adeguate e l'adozione di precise misure conservative. Ogni spostamento implica un rischio potenziale per l'integrità del reperto, che può subire danni o sollecitazioni strutturali indesiderate.

Il clone digitale diventa quindi uno strumento attivo di progettazione e tutela poiché consente di ridurre al minimo la manipolazione diretta dell'originale preservandone lo stato di conservazione.

Bibliografia

Balletti, C., Guerra F. & Vernier P. (2008). La memoria digitale della forma geometrica: scanner 3D e fotogrammetria digitale per la realizzazione di modelli virtuali, per la riproduzione, per la conservazione e per la riattualizzazione di oggetti. In Atti 12° Conferenza Nazionale ASITA. L'Aquila, 21-24 ottobre 2008, pp. 245-250. <http://hdl.handle.net/11578/5475>.

Basso, P. & Cavalieri Manasse, G. (2013). Storia dell'architettura del Veneto. L'età romana e tardo antica. Venezia: Marsilio. <https://hdl.handle.net/11562/623553>.

Bertacchi, L. (1989). Il grande fregio dorico: relazione preliminare. In Antichità Altoadriatiche, n. XXXV, pp. 229-252. <http://hdl.handle.net/10077/27425>.

Bozzi, C. (2020). Militi Gloriosi. Fregi d'armi nella Cisalpina. In Cadario M., Magnani S. (a cura di). Presenze militari in Italia settentrionale. La documentazione iconografica ed epigrafica, pp. 53 – 67. Bologna: Pàtron editore. <https://hdl.handle.net/11390/1211060>.

Ciammaichella, M. & Liva, G. (2022). Visioni in movimento e spazi espositivi di memorie in transito. In Atti 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Genova, 15-17 settembre 2022. <https://hdl.handle.net/11578/318967>.

Ghiotto, A. R. et al. (2018). *Il teatro romano di Aquileia: l'individuazione dell'edificio e lo scavo della cavea*. In Fasti Online Document & Research. <https://www.fastionline.org/s/folder/item/97041>.

Polito, E. (1998). Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi. Roma: “L'erma” di Bretschneider. <https://hdl.handle.net/11590/509328>.

Immagine

Frammento 1,2.1_2.2. *Frame* da video-animazione. Elaborazione grafica degli autori, 2026.

Paesaggio come frammento. Grafia di una memoria indiretta

PAESAGGIO MEZZADRILE
CARTOLINA FOTOGRAFICA
MEMORIA INDIRETTA
PATRIMONIO IMMATERIALE
STRATIFICAZIONE

Il contributo riflette sul paesaggio mezzadrile a partire da un ritaglio di cartolina fotografica degli anni Quaranta: un frammento capace di attivare una memoria indiretta, sospesa tra descrizione, racconto ed esperienza. Il primo livello di lettura ne analizza la composizione: linee e partizioni orientano lo sguardo e rendono leggibile il sistema agricolo, mentre la presenza marginale di una figura femminile introduce una dimensione vissuta, sottraendo l'immagine al pittoresco. Il secondo introduce una dimensione esperienziale e narrativa: l'immagine, di un archivio familiare, attiva una memoria indiretta costruita attraverso racconti e vissuti, rivelando il paesaggio come costruzione stratificata. Il terzo lo interpreta come operazione critica, capace di isolare e rendere visibile una scrittura del territorio prodotta nel tempo da pratiche collettive. Il paesaggio emerge così come traccia materiale di un patrimonio immateriale, esito di un equilibrio tra forma e lavoro: 'bello', ma non innocente, familiare, ma mai pienamente 'posseduto'.

ELENA IPPOLITI
Sapienza Università di Roma
Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
elena.ippoliti@uniroma1.it



Il primo livello del paesaggio: una veduta agraria

Un ritaglio di una vecchia cartolina fotografica in bianco e nero, risalente agli anni Quaranta del Novecento, caratterizzata da una forte patina del tempo: ingiallimenti diffusi, piccole macchie e segni di usura lungo i bordi e sulla superficie. In basso a sinistra si legge chiaramente la scritta *Panorama*, realizzata con un carattere corsivo elegante, tipico delle cartoline turistiche di un tempo.

Il soggetto principale è un paesaggio collinare rurale che si sviluppa in profondità dall’osservatore verso l’orizzonte, dominato in alto a sinistra da un borgo arroccato su una collina, un piccolo centro abitato dalla struttura compatta, con edifici dai tetti a spiovente tra cui svetta una costruzione più alta, una torre o un campanile. Una strada sinuosa, ben visibile, sale lungo il pendio e conduce direttamente al paese, disegnando una linea diagonale che guida lo sguardo dell’osservatore verso la sommità della collina.

Sullo sfondo si apre su un orizzonte più morbido e sfumato, dove altre colline si susseguono in lontananza. I contorni diventano meno definiti, creando un effetto di profondità atmosferica. Il cielo è chiaro e uniforme, privo di dettagli evidenti come nuvole marcate, e contribuisce a illuminare in modo diffuso l’intero paesaggio.

Concentrando lo sguardo al centro dell’immagine, emerge una struttura del paesaggio che riflette pratiche agricole tradizionali, con le colline modellate dall’intervento umano: ogni porzione di terreno sembra avere una funzione precisa, inserita in un sistema coerente di sfruttamento agricolo (Sereni, 2010; Papa, 2016).

La rete dei percorsi sostiene tale organizzazione: oltre alla strada che conduce al borgo, si intravedono sentieri secondari che attraversano i campi collegando le diverse proprietà e gli edifici rurali. Arterie quotidiane del lavoro agricolo – vie percorse a piedi o con animali da soma o con piccoli carri – coerenti con una gestione regolata da appezzamenti di piccole dimensioni lavorabili anche senza l’ausilio di mezzi meccanici. Una mosaicatura di parcelle, con confini morbidi segnati da siepi, filari di alberi o variazioni di tessitura del terreno, tipica di un’economia agricola di tipo mezzadrile dove ogni famiglia coltiva porzioni ridotte di terra (Anselmi, 1990).

Le case coloniche e gli edifici rurali si inseriscono in questo contesto come nodi funzionali del sistema produttivo: collocate strategicamente all’interno o ai margini dei campi in modo da facilitare l’accesso alle coltivazioni, suggeriscono un’agricoltura ‘abitata’, in cui il luogo di lavoro coincide spesso con quello di vita.

Le coltivazioni disposte in filari regolari, che indicano la presenza di vigneti o oliveti, seguono l’andamento delle pendici collinari con una disposizione ordinata, spesso su linee parallele, indicando un’attenzione alla gestione dello spazio e alla massimizzazione della resa agricola. Allo stesso tempo, questa regolarità contribuisce a creare un ritmo visivo nel paesaggio, fatto di alternanze tra pieni e vuoti, tra superfici coltivate e piccoli intervalli di terreno nudo. In alcuni punti la geometria dei campi sembra suggerire alcune forme di terrazzamento, seppur non sempre marcate, con i campi su quote leggermente differenziate sostenuti da muretti a secco o da semplici scarpate. Le colture non sono isolate, ma integrate con elementi arborei sparsi – alberi isolati o piccoli gruppi che punteggiano i campi – con funzioni di ombreggiamento, delimitazione dei confini, produzione di frutta o legname, oppure semplice residuo di vegetazione spontanea mantenuta per utilità pratica.

Infine, il primo piano della scena attraversata, orizzontalmente, da un tratto di strada sterrata fian-

cheggiata da alcune abitazioni rurali sparse, con tetti spioventi e muri chiari, con accanto fienili e depositi agricoli. Sulla destra della linea bianca e polverosa della strada si staglia una figura di donna vestita con abiti scuri, con una busta della spesa in una mano e altri pacchi nell’altra, forse del pane. La sua camminata suggerisce la continuità tra paese e campagna e la sua figura ha qualcosa di trattenuto e quotidiano: guarda verso terra, come se stesse attraversando l’inquadratura senza volerla occupare davvero. La sua presenza è minima, ma decisiva: introduce nell’immagine una presenza ordinaria, una ‘misura’ quotidiana, sottraendo così la veduta al rischio del pittoresco. Non c’è monumentalità, non c’è scena costruita: c’è un’abitudine, un passaggio, un ritorno, una dimensione di vita concreta, un gesto qualunque, e proprio per questo, essenziale.

Il secondo livello del paesaggio: immagine, racconto ed esperienza

La cartolina non è stata cercata come documento, ma ritrovata come oggetto, proviene infatti da un archivio familiare. Casualmente conservata, oggi nuovamente guardata.

Il paesaggio della cartolina non è solo un paesaggio storico, ma un luogo legato alla mia genealogia familiare: lì erano vissuti i miei nonni paterni, lì mio padre collocava molti dei suoi racconti, lì mi capitava di trascorrere periodi d’estate quando quel sistema agrario era già mutato, ma alcune sue tracce continuavano a restare visibili. Non ho conosciuto il paesaggio rappresentato nella cartolina nella sua forma originaria, ma l’ho ricevuto per frammenti: una strada, un nome, una casa indicata da lontano, una storia ripetuta, un’estate, una memoria, non mia, eppure familiare (Silverman, 2015).

Questo secondo livello non sostituisce il primo, ma lo attraversa. La descrizione del paesaggio agrario non è soltanto una lettura morfologica: diventa il punto di accesso a una memoria mediata, nella quale il visibile e il raccontato non coincidono mai del tutto. Il ritaglio mostra un territorio ancora leggibile come sistema; i racconti paterni lo avvicinano, ma non lo ricompongono; l’esperienza estiva dei luoghi introduce un ulteriore scarto, perché ciò che ho conosciuto era già un paesaggio successivo, trasformato, in cui il passato sopravviveva in quanto traccia.

È proprio questa mancata coincidenza tra immagine, racconto ed esperienza a rendere l’immagine significativa. Il paesaggio non appare come una totalità disponibile, ma come una costruzione stratificata, nella quale ogni livello trattiene qualcosa e qualcosa abbandona e che produce una memoria indiretta, fatta di sovrapposizioni, lacune, ritorni e invenzioni.

Ciò che mostra l’immagine è materiale – campi, case, strade, alberi, borgo – ma ciò che la rende densa è ciò che evoca: i gesti, i ritmi, le parole, le tecniche, le relazioni, i saperi incorporati nel lavoro agricolo e tramandati attraverso l’esperienza che hanno prodotto quel paesaggio. Il paesaggio agrario mezzadrile è così mostrato come esito visibile di un insieme di pratiche, rapporti economici, consuetudini familiari, obblighi stagionali, forme di dipendenza e reciprocità che hanno organizzato la vita di molte comunità dell’Italia centrale fino alla metà del Novecento. La mezzadria ha modellato i campi, ma anche i rapporti sociali; ha definito le forme dell’abitare, ma anche i tempi del lavoro, ha prodotto un ‘ordine’ del paesaggio non semplicemente estetico, bensì economico, giuridico, familiare e simbolico, inseparabile dalla fatica che lo sostiene (Desplanques, 1975; Tappi, 2013).

I filari ordinati non sono soltanto ritmo visivo; sono potatura, attesa, raccolta, manutenzione. Gli appez-

zamenti non sono soltanto geometria; sono divisione del lavoro, resa agricola, obblighi, necessità. Le case coloniche non sono soltanto architetture rurali; sono luoghi di vita, produzione, convivenza, trasmissione. La strada non è soltanto una linea compositiva; è percorrenza quotidiana, relazione tra paese e campagna, movimento tra acquisto, lavoro, casa, chiesa, mercato, famiglia (Nicolini & Andreoli, 2023).

Il patrimonio immateriale è così ‘dimostrato’ dall’immagine che rende leggibile i gesti che hanno dato forma al paesaggio che essa ‘mostra’, paesaggio che sentiamo vicino proprio nella misura in cui non è pienamente accessibile: la distanza che lo separa dall’esperienza diretta non lo allontana, ma lo rende attivo, interrogabile, capace di generare immaginazione e interrogativi. Una condizione che impedisce alla memoria di rifugiarsi nella nostalgia, obbligandola a tenere insieme due dimensioni: da una parte la perdita di una sapienza capace di modellare la collina attraverso un rapporto quotidiano con la terra, dall’altra la consapevolezza che quel sistema era attraversato da rapporti economici asimmetrici, vincoli sociali e condizioni di vita dure.

Il paesaggio emerge così nella sua ambivalenza, come esito di un equilibrio complesso tra forma e lavoro, tra ordine visibile e strutture invisibili: ‘bello’, ma non innocente, familiare, ma mai pienamente ‘posseduto’.

Il terzo livello del paesaggio: frammento e grafia

Il frammento d’immagine agisce su due registri: da un lato è lettura storica del paesaggio mezzadrile, dall’altro attiva una memoria più fragile che genera appartenenza, distanza, interrogativi. Non restituisce un’origine, né consegna un passato compiuto, espone piuttosto a una soglia: si riconosce un luogo, si intravede un nome, affiorano racconti non vissuti, affiorano risonanze familiari.

Non è un frammento perché è parte di un intero, ma perché mostra come ogni paesaggio si presenti sempre attraverso resti, tracce, indizi, sopravvivenze parziali.

In questo senso il ritaglio non è solo un adattamento di formato, ma una dichiarazione di metodo: isolare per orientare lo sguardo sulla scrittura visiva prodotta nel tempo da pratiche collettive – linee, percorsi, partizioni, masse costruite, vuoti coltivati – registrata dalla fotografia. Una grafia sedimentata generata dal lavoro, dall’abitare, dalla ripetizione dei gesti, dalle economie familiari e dalle forme di vita quotidiana. Una grafia che rimanda a ciò che non si vede – i suoni, le voci, le stagioni, le fatiche, i rapporti sociali, le conoscenze pratiche, le forme di dipendenza e di solidarietà –, un campo di segni attraverso cui interrogare la relazione tra visibile e invisibile, tra traccia materiale e patrimonio immateriale, tra documento e memoria, dispositivo di evocazione che interroga ciò che è assente.

Il frammento, allora, non è una riduzione, ma una possibilità critica: tiene insieme visibile e invisibile e trova la propria forza proprio nell’incompletezza, nel mostrare quanto basta ad orientare lo sguardo e nel tacere quanto basta da lasciare spazio al racconto, all’immaginazione, alla ricerca. In questo equilibrio, il paesaggio diventa frammento e il frammento diventa grafia: una scrittura interrotta, ma ancora capace di far parlare ciò che non è più interamente presente.

Bibliografia

Anselmi, S. (1990). La mezzadria nella storia: ripensamenti e messe a punto. *Proposte e ricerche*, 25, 7-21. <<https://proposteericerche.univpm.it/files/665910a6644597a5e.pdf>>

Desplanques, H. (1975). *Campagne ombre. Contributo allo studio dei paesaggi rurali dell'Italia centrale*. Tipografia Guerra.

Nicolini, M., & Andreoli, E. (2023). La costruzione giuridica del paesaggio: un patrimonio immateriale tra territori, identità e cultura. *DPCE Online*, 59(2). <https://doi.org/10.57660/dpceonline.2023.1944>

Papa, C. (2016). La costruzione del paesaggio. *Lares*, 82(3), 433-448. <<https://www.jstor.org/stable/10.2307/2638441>>

Sereni, E. (2010). *Storia del paesaggio agrario italiano*. Laterza. (Opera originale pubblicata nel 1961).

Silverman, S. (2015). *Tre campane di civiltà. La vita di un paese di collina in Italia: Monte Castello di Vibio nel 1960*. 2F Editore, 2015 (Opera originale pubblicata nel 1975, con il titolo *Three bells of civilization. The life of an Italian hill town*. Columbia University).

Tappi, A. (2013). La terra è troppo bassa. La fine della mezzadria nella provincia di Perugia. *Proposte e ricerche*, 71, 104-121. <<https://proposteericerche.univpm.it/files/c5d26f13fb1b74282.pdf>>

Immagine

Ritaglio di cartolina fotografica, anni Quaranta del Novecento, che ritrae Monte Castello di Vibio, in provincia di Perugia, e la campagna circostante. Sul fronte della cartolina nella sua interezza la scritta “Montecastello Vibio – Panorama”, in basso a sinistra. Sul retro la scritta “Ciani Lorenzo, Montecastello di Vibio”.

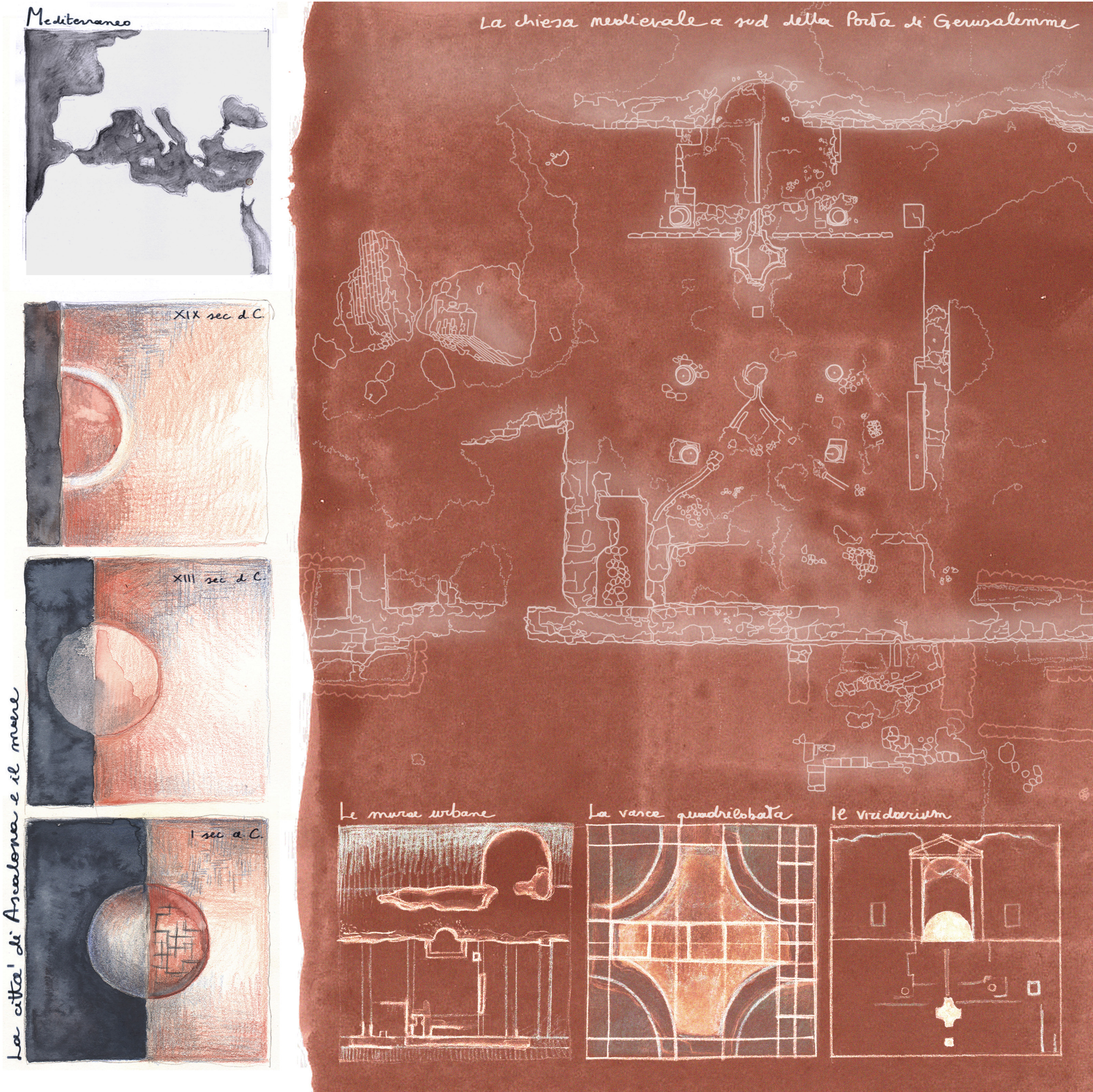
Ricerca della forma.
Processo conoscitivo
di un'architettura in rovina
ad Ascalona

ILLUSTRAZIONE
RICERCA
DISEGNO
ARCHITETTURA ARCHEOLOGICA
ASKGATE

Il sito archeologico di un'architettura in rovina, come la chiesa di Ascalona (IL), si configura come un sistema di frammenti: lacerti murari destinati a degradarsi. La lettura di queste tracce è parte del progetto AskGate, volto a recuperare la memoria del luogo. La ricerca si sviluppa come un processo di conoscenza del monumento. La struttura è identificabile come una chiesa medievale, attestata dagli affreschi nell'abside, che presenta tuttavia alcune anomalie, tra cui un peculiare sistema idrico, tali da metterne in discussione la funzione dello spazio.

L'illustrazione, caratterizzata da tessere disegnate con tratto a mano e in cui affiora netta la planimetria rilevata, sintetizza in un'unica immagine composita i diversi temi affrontati nell'indagine del sito: la città storica, lo stato di fatto del complesso architettonico, il contesto, la composizione geometrico-proporzionale della vasca e l'ipotesi che la struttura fosse originariamente assimilabile a un *viridarium*.

NOVELLA LECCI, CECILIA MARIA ROBERTA LUSCHI
Università degli Studi di Firenze
Dipartimento di Architettura
novella.lecci@unifi.it



Il sito archeologico di un’architettura in rovina è un sistema di frammenti la cui forma compiuta si è persa nel tempo a causa di eventi bellici o fenomeni atmosferici che ne hanno causato la distruzione, o dinamiche di abbandono in cui l’incuria ha indebolito la struttura che via via si è sempre più deteriorata. Questi antichi lacerti murari, ormai elementi disgregati, rimangono sepolti sotto i detriti della storia fin quando non vengono riscoperti grazie a progetti volti a recuperare la memoria del luogo.

Per architetti e archeologi la sfida diventa quella di comprendere gli elementi tanto da riuscire a immaginare ciò che non c’è: lo spazio architettonico, il suo disegno. La comprensione della forma non è un atto immediato, ma un processo di ricerca che coinvolge studiosi di diversi ambiti disciplinari che si confrontano e instaurano un dialogo con il monumento. La ricerca è dunque un percorso che esplora l’organismo architettonico in una logica multiscalare nella sua dimensione spaziale e seguendo un segmento temporale. L’architettura è allo stesso tempo un frammento di città e un insieme di membra murarie; è un organismo che evolve nel tempo trasformato dalle necessità della vita che ha accolto.

Le analisi permettono di familiarizzare con l’oggetto di studio, individuarne le caratteristiche peculiari e le corrispondenze a modelli accomunati da analogie compositive o costruttive. In questo modo, come ci confermano gli studi di percezione della forma, le informazioni vengono organizzate in modo che abbiano un senso per chi osserva: colui che studia individua gli elementi che possono appartenere a una stessa figura. Così ciascun frammento, prezioso e unico, passa dall’essere indipendente all’essere parte di un’unica forma. D’altra parte, gli oggetti isolati, considerati senza contesto, hanno significati molto più ampi ed ambigui, mentre se inseriti in una scena storica – culturale – spaziale, il numero di significati si restringe fino ad avvicinarsi a uno (Massironi, 1989).

In questi orizzonti il progetto AskGate studia il sito della chiesa medievale collocata a sud della Porta Maggiore di Ascalona (IL), ma guarda anche alla storia della città, così come alla cultura costruttiva e ai dettagli tecnologici che la qualificano (Luschi et al., 2023). La ricerca viene accompagnata e sostenuta nelle diverse fasi dal disegno che riesce a dare forma ai pensieri.

La struttura viene identificata dagli studiosi come chiesa del V secolo (Hoffman, 2019) che è stata successivamente trasformata fino al periodo medievale, fase testimoniata da un affresco dipinto sulle pareti dell’abside e ormai deteriorato, nel quale erano raffigurate figure la cui iconografia sembra corrispondere ai Dottori della Chiesa (Peers, 2009). Il complesso architettonico, articolato in terrazzamenti, è interessato nel livello mediano dal piano della suddetta chiesa, che presenta un particolare sistema idrico composto da una vasca in posizione absidale, poi obliterata dal rialzamento della zona presbiteriale, una canalina che si estende fino a una vasca centrale di forma quadrilobata, e infine da una cisterna, a essa allineata e originariamente connessa. A un’attenta osservazione, alcuni elementi si rivelano in contrasto con uno spazio rituale di tipo cristiano. Da qui l’avvio della ricerca.

La rappresentazione presentata evoca l’iter metodologico che parte da un passaggio di scala, quindi da un’idea di cultura mediterranea, a una scala urbana di una città di costa, che si confronta con l’elemento marino, fino ad arrivare alla scala architettonica, che svela una forma e un’iconografia stratificata nel tempo e che viene individuata e rintracciata nelle rispettive fasi per frammenti materiali e testimoniali. Ecco che la paratassi iconografica evoca la frammentarietà dei dati che la ricerca tenta di mettere insieme, senza perdere la dimensione generale del contesto storico-geografico.

L’espressività del tratto a mano libera, pur nella chiarezza, esprime un orizzonte sfocato degli eventi che si ricompone solo nel ragionamento raffigurato dall’insieme degli schizzi. Essi rifuggono comunque la nettezza del tratto geometrico e tecnico per lasciare spazio all’evoluzione interpretativa della ricerca stessa che è in divenire.

I cromatismi dell’illustrazione richiamano la duplice identità di una città tra terra e mare: antico porto del Mediterraneo, crocevia di popoli, tappa lungo la via Maris, rotta commerciale sulla costa e snodo verso Gerusalemme, che si trova rispetto ad Ascalona a est, nell’entroterra. L’acqua è un elemento che era presente anche nella struttura architettonica studiata e ne qualificava lo spazio: ne influenza infatti la costruzione che meticolosamente risponde alle necessità funzionali e di gestione dell’elemento.

Ascalona è un sito mediterraneo che, utilizzando le parole di Braudel, è “un insieme di vie marittime e terrestri collegate tra loro, e quindi di città che, dalle più modeste alle medie, alle maggiori si tengono tutte per mano. Strade e ancora strade, ovvero tutto un sistema di circolazione” (2002, p. 66). Fonti storiche e testimonianze archeologiche attestano, almeno in epoca romano-bizantina, la presenza di un porto fiorente, che il tempo ha cancellato, tanto che la moderna Ashkelon si è sviluppata a qualche chilometro nell’entroterra, riconquistando la fascia costiera solo con la più recente espansione urbana (Ricci & Lecci, 2024).

La città antica mantiene la sua riconoscibilità nella forma semicircolare con il diametro disposto lungo la costa. Una configurazione data dalle mura urbane costruite su terrapieni in tempi remoti. Questa caratteristica si ritrova nei testi storici, in primis nella celebre descrizione fatta da Guglielmo da Tiro nel XII secolo, che ne illustra la struttura fortificata e turrita e ne indica i quattro accessi: la Porta di Giaffa a nord, Porta Maggiore o Porta di Gerusalemme a est, Porta di Gaza a sud e Porta Maris a ovest (Zaganelli, 2012, pp. 982–988).

Ascalona alla fine del XIII secolo viene distrutta ad opera dei Mamelucchi e definitivamente cade nell’oblio. Solo nel XIX secolo alcuni esploratori visitano il sito, divenuto area agricola, ne ricercano la forma, ancora a tratti riconoscibile per il circuito murario, che è l’unica parte che affiora dalla sabbia e che costituisce l’unico riferimento dell’antica città.

La nuova ricerca di AskGate riesce a individuare la struttura architettonica, delineata in modo accurato tramite le operazioni di rilevamento integrato che rendono possibile la rappresentazione fedele del monumento, costituendo di fatto il principale documento di analisi. Il modello che ne deriva consente di realizzare ulteriori studi, focalizzati su elementi di dettaglio o sulla composizione di insieme, tutti presenti nella visione unitaria planimetrica controllata dal punto di vista metrico formale.

Ecco che la struttura torna a essere considerata nella sua costruzione inscindibilmente legata alle mura di fortificazione urbana su cui l’abside-esedra insiste. Proprio in questo punto, la torre con sezione ad *U* estroflette e rappresenta una singolarità del circuito murario ascalonita. I lacerti murari sono parti di strutture lineari che indicano direzioni e scandiscono lo spazio architettonico, impostando un sistema di allineamenti e matrici utili a individuare aree di scavo significative per la comprensione del complesso

La vasca è un elemento che merita attenzione. L’acqua vi arriva attraverso la canalina che marca l’asse con l’esedra, e all’estremità opposta una piccola conduttura la collega a un pozzetto di pianta quadrata posto poco più avanti, sempre lungo il medesimo asse. La vasca, rivestita di marmo, di cui rimangono alcuni frammenti, è caratterizzata da una forma risultato della composizio-

ne di quattro archi di circonferenza che si impostano su una griglia ortogonale a matrice quadrata. Le sue parti rispondono a un proporzionamento gestito in multipli e sottomultipli: una costruzione la cui composizione segue un canone modulare classico.

La vasca semicircolare dell’esedra, quella quadrilobata e il sistema di canalizzazioni sono elementi attraverso cui inizia a delinearsi l’ipotesi di un *atrium* qualificato da un *ninfeum*, o un *viridarium*.

La composizione classica viene successivamente modificata ed in parte lo spazio dell’esedra risemantizzato in un’abside segnando la presenza della chiesa medievale.

L’immagine è in sintesi un *frame* della ricerca che rende visibile ciò che è intangibile: l’evoluzione nel tempo, il significato nel contesto urbano, il sistema di elementi frammentari che, se analizzati, diventano eloquenti della trasformazione della forma.

Bibliografia

Braudel, F. (2002). *Il Mediterraneo: Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni* (G. Socci, Trad.). Newton & Compton. (Opera originale pubblicata nel 1977 con il titolo *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l’époque de Philippe II*).

Hoffman, T. (2019). The South Tell: Grid 34/41 Church. In *Ashkelon 8: The Islamic and Crusader Periods. Vol. 8. Final Reports of the Leon Levy Expedition to Ashkelon* (pp. 33–38). Eisenbrauns.

Luschi, C., Lewis, R. Y., Ricci, A., Zerbini, M., Vezzi, A., Lecci, N. & Fichera, G. A. (2023). AskGate: Studi e ricerche sull’antica città di Ashkelon 2020–23. *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, 101, 407–429.

Massironi, M. (1989). *Comunicare per immagini: Introduzione alla geometria delle apparenze*. Il Mulino.

Peers, G. (2009). The Church at the Jerusalem Gate in Crusader Ascalon: A Rough Tolerance of Byzantine Culture? *Eastern Christian ArtTrace*, 6, 67–86. DOI: <https://doi.org/10.2143/ECA.6.0.2052729>

Ricci, A., & Lecci, N. (2024). Ascalon/Ashkelon: La memoria della città e la città senza memoria / The memory of the city and the city without memory. *U+D International Journal on Urban Morphology*, 21, 170–175.

Zaganelli, G. (A cura di). (2012). *Crociate: Testi storici e poetici* (3ª ed.). A. Mondadori.

Hoffman, T. (2019). The South Tell: Grid 34/41 Church, In *Ashkelon 8: The Islamic and Crusader Periods. Vol. 8. Final Reports of the Leon Levy Expedition to Ashkelon* (pp. 33–38). Eisenbrauns.

Luschi, C., Lewis, R. Y., Ricci, A., Zerbini, M., Vezzi, A., Lecci, N., & Fichera, G. A. (2023). AskGate—Studi e ricerche sull’antica città di Ashkelon 2020–23. *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, Scuola Archeologica Italiana di Atene, 101, 407–429.

Massironi, M. (1989). Comunicare per immagini: Introduzione alla geometria delle apparenze. Il mulino,pp. 89–109.

Peers, G. (2009). The Church at the Jerusalem Gate in Crusader Ascalon: A Rough Tolerance of Byzantine Culture? *Eastern Christian Art*, 6, 67–86. <https://doi.org/10.2143/ECA.6.0.2052729>

Ricci, A., Lecci, N. (2024). Ascalon/Ashkelon La memoria della città e la città senza memoria. Ascalon/ Ashkelon. The memory of the city and the city without memory. U+D International Journal on Urban Morphology, 21 ABITARE L’ARCHEOLOGIA, 170–175.

Zaganelli, G. (A c. Di). (2012). *Crociate: Testi storici epoetici* (3. ed) (pp. 982–988). A. Mondadori..

Immagine

Illustrazione della ricerca AskGate 2021–2024. Il disegno esplora e sintetizza i diversi temi affrontati nell’indagine del sito della chiesa medievale a sud della Porta di Gerusalemme, nell’antica città di Ascalona (IL): la città storica, lo stato di fatto del monumento, il contesto del complesso architettonico, la composizione geometrico-proporzionale della vasca e l’ipotesi del viridarium.

Figurabilità della rovina Il Valore Eidetico del Frammento d'Architettura

TENSIONE
WARBURG
DIDI-HUBERMAN
YOURCENAR
LACUNA

Il contributo indaga il valore del frammento architettonico, inteso non come residuo di un'opera perduta ma come dispositivo cognitivo autonomo, capace di produrre significato attraverso la propria incompletezza. A partire dall'opera di Piranesi, la frammentazione si rivela non una mancanza da colmare, ma una tensione generativa: la forma più onesta del rapporto tra architettura e tempo. Il concetto di *eideticità* definisce questa capacità delle immagini di rivelare qualcosa di essenziale anche quando ciò che si percepisce è solo una traccia. La rovina trasmette un'immagine interiore che supera il dato visibile, evocando un passato ricostruibile attraverso l'esperienza estetica dell'osservatore. Didi-Huberman interpreta il frammento come immagine dialettica, struttura in cui tempi diversi coesistono in una temporalità altra. Warburg, con il concetto di *Nachleben*, restituisce alle rovine il ruolo di vettori attivi di memoria culturale, infine Yourcenar aggiunge una dimensione poetica ed esistenziale. Ne deriva una riflessione progettuale: confrontarsi con la preesistenza frammentaria non significa completare o restaurare, ma abitare la tensione del frammento, riconoscendo nella lacuna uno spazio attivo di senso.



L’angoscia del tempo nello spazio frammentato Il fascino che la rovina esercita sulla mente umana non è riducibile a una semplice attrazione per il decadimento. È qualcosa di più strutturale e perturbante: è l’effetto che produce il tempo quando smette di essere un’astrazione e si fa materia, superficie, lacuna visibile. La rovina è il luogo in cui l’architettura cessa di essere contenitore di funzioni e si rivela come palinsesto stratificato di significati, capace di comunicare proprio attraverso ciò che le manca. In questa condizione — che potremmo definire con Piranesi come l’angoscia del tempo che invade e modella lo spazio — la mente riesce a percepire una tensione produttiva, una potenzialità insita nella frammentazione stessa degli elementi che compongono lo spazio architettonico. Nelle <i>Vedute di Roma</i> e nelle <i>Carceri d’Invenzione</i>, Giovanni Battista Piranesi non rappresenta ciò che resta dell’antico, ma ciò che l’antico continua a generare nella mente di chi lo osserva. I suoi spazi sono architetture impossibili eppure credibili, sistemi di forze e tensioni in cui la frammentazione non è una perdita da lamentare ma una condizione generativa da esplorare. La domanda che attraversa tutta la sua opera — come rappresentare la meraviglia che l’Antico suscita, nonostante la condizione di relitto? — non è una domanda storica ma una domanda sulla natura stessa dell’immagine architettonica e sulla sua capacità di significare al di là della propria integrità materiale.L’immagine è stata realizzata con l’intento di rappresentare la forza con cui la rovina ha animato storicamente gli animi umani: questo è stato un carattere comune della cultura europea, come narrato del celebre film <i>Jules e Jim</i> del 1962, tratto dal romanzo di Henri-Pierre Roché. Il frame cinematografico è stato montato sulla tela <i>Bona-parte davanti alla Sfinge</i>, del pittore francese Jean-Léon Gérôme, realizzato tra il 1867 e il 1868. Entrambe le scene materializzano l’appetito di una fama postuma (Schnapp, 2020, p.14) assieme al potere visivo del passato, che si magnifica nel presente (Nora, 1997, p. 38).	Didi–Huberman: frammento, dialettica e temporalità stratificata Georges Didi–Huberman (2009) elabora una teoria secondo cui le rovine non sono semplici oggetti degradati dal tempo: sono oggetti complessi che portano con sé un potenziale immaginativo e concettuale profondo, in cui si incastrano memoria, assenza e frammentazione. Esse rappresentano un punto di riflessione sulla potenza delle immagini e sul modo in cui le tracce visibili del passato possono essere percepite e reinterpretate nel presente. Al centro di questa riflessione si colloca la dialettica tra presenza e assenza. La rovina è una traccia tangibile di ciò che è stato, ma rivela simultaneamente l’assenza di ciò che non c’è più. In questa frattura — tra ciò che si mostra e ciò che manca — si genera una tensione che è la vera origine del suo valore simbolico e concettuale. In Didi–Huberman (2017, p. 34) le rovine, proprio perchè incomplete, stimolano l’immaginazione, diventando una sorta di immagine in sospenso che richiede un’interpretazione attiva da parte dello spettatore. Non ci consegnano una risposta: ci pongono di fronte a una domanda aperta che non possiamo eludere.Il frammento funziona come pura metonimia: una parte che allude al tutto, un residuo che non può mai essere compreso o completato integralmente, ma che, proprio per questo, diventa potente. Il frammento è carico di storia, ma non la racconta in modo lineare. Richiede uno sforzo immaginativo per essere colto nella sua complessità e per far emergere ciò che non è più visibile. Non basta guardarlo: bisogna attraversarlo, lasciare che la sua incompletezza agisca come una sollecitazione alla ricostruzione mentale.Le rovine sono così portatrici di un tempo stratificato, in cui il passato non è mai del tutto concluso ma continua a vivere, in forme diverse, nella memoria e nell’immaginazione contemporanea. Questa concezione si collega alla nozione di anacronismo che il filosofo aveva mutuato da Aby Warburg (2011): le rovine sfuggono alla cronologia lineare e creano una temporalità sospesa, dove diversi momenti storici si sovrappongono. La rovina è quindi un’immagine dialettica, in cui convivono tempi e significati differenti, in perenne tensione tra loro. Essa è, in questo senso, una sorta di spazio dell’immaginazione, dove il visibile e l’invisibile si incontrano e dove il passato può essere rivissuto attraverso un atto insieme estetico e critico.	frammento rovinoso mantiene in sé una traccia mnemonica, una memoria latente che può essere risvegliata e reinterpretata dall’osservatore contemporaneo. Sono strumenti attraverso i quali il passato può essere riattualizzato, offrendo alla cultura moderna la possibilità di riflettere sulle proprie radici.	Bibliografia Didi–Huberman, G. (2009). <i>La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell’impronta</i>. Bollati Boringhieri. Didi–Huberman, G. (2017). <i>Gesti d’aria e di pietra</i>. Diabasis. Klages, L. (2006). <i>La realtà delle immagini: Simboli elementari e civiltà preelleniche</i>. Marinotti Edizioni. Nora, P. (1997). <i>Les lieux de mémoire</i>. Gallimard. Poignault, R. (2013). Marguerite Yourcenar: una passione ragionata per l’Antichità in <i>Adriano, l’Antichità immaginata</i> (catalogo della mostra). Electa. Ronchi, R. (2001). <i>Il pensiero bastardo</i>. Christian Marinotti Edizioni. Schnapp, A. (2020). <i>Rovine: Saggio di prospettiva comparata</i>. Pandemos. Warburg, A. (2011). <i>Immagini permanenti: Saggi su arte e divinazione</i> (S. Calabrese & S. Ubaldi, Eds.). Archeotipo Libri. Yourcenar, M. (1953). <i>Memorie dell’imperatore Adriano</i>. Rircher.
Eideticità: la forma interiore del frammento Il concetto di <i>eideticità</i> permette di nominare con precisione ciò che Piranesi intuiva visivamente. L’eideticità è la capacità delle immagini di evocare e rivelare qualcosa di essenziale anche quando ciò che si percepisce è soltanto un frammento, un residuo, una traccia di un passato ormai perduto. In senso fenomenologico, l’immagine eidetica non coincide con il dato percettivo immediato: è la forma interiore, la struttura di senso che emerge dalla lacuna stessa. Il frammento architettonico, in questa prospettiva, è un’entità autonoma, dotata di una propria tensione semantica, capace di produrre significato proprio a partire dalla propria incompletezza. La rovina non è solo ciò che rimane fisicamente, ma è ciò che evoca mentalmente: un passato che possiamo soltanto immaginare e ricostruire attraverso la nostra esperienza estetica e concettuale. Il frammento diventa così un dispositivo cognitivo prima ancora che un oggetto architettonico. Esso attiva nell’osservatore un processo di ricostruzione immaginativa che è, al tempo stesso, interpretazione del passato e proiezione nel presente. Questo meccanismo trova una sponda teorica fondamentale nel pensiero di Ludwig Klages (2006) e Henri Bergson (1996), per i quali l’immagine del passato non è un archivio inerte ma un luogo vivo di creazione e rigenerazione simbolica. Il passato non è semplicemente ciò che è stato: è una riserva di potenziale figurativo, capace di suggerire nuove forme di bellezza e nuove modalità di riflessione. Guardare una rovina non significa tornare indietro, ma aprire un varco verso una dimensione di senso che il presente, nella sua pienezza e compiutezza, non è in grado di offrire da solo (Ronchi, 2001, p.53).	Warburg: Nachleben e la sopravvivenza dell’antico Aby Warburg, fondatore dell’iconologia, attribuisce alle rovine un valore che va ben oltre il loro stato materiale di frammenti del passato. Per Warburg, le rovine sono testimoni viventi di una memoria collettiva e culturale, capaci di mettere in contatto l’uomo contemporaneo con le civiltà e le idee di epoche lontane. Esse non sono solo oggetti di studio storico o archeologico, ma forme attive di trasmissione del sapere e della coscienza umana. La rovina rappresenta simultaneamente due polarità: da un lato, ciò che rimane di una civiltà scomparsa, un frammento di un tutto perduto; dall’altro, un simbolo vivente che attiva la memoria culturale, stimolando un dialogo continuo tra passato e presente. In questa dimensione duplice, le rovine possiedono un valore evocativo che Warburg associa al concetto centrale di <i>Nachleben</i>, ovvero sopravvivenza (Warburg, 2011, p.XV). Il concetto di <i>Nachleben der Antike</i> — la sopravvivenza dell’antichità – sottolinea l’idea che le immagini e le forme culturali del passato, inclusi i resti architettonici e artistici, non scompaiono mai completamente, ma sopravvivono attraverso nuove interpretazioni e adattamenti nel corso dei secoli. Le rovine, in quanto simboli tangibili di questa sopravvivenza, permettono di riconoscere la persistenza del passato nelle forme culturali del presente. Ogni	Il frammento come condizione progettuale Da queste premesse convergenti — Piranesi, Didi–Huberman, Warburg, Yourcenar — emerge una conseguenza di straordinaria rilevanza per la pratica architettonica. Se il frammento non è semplicemente un residuo ma un dispositivo eidetico, se la sua incompletezza è una condizione generativa e non una mancanza da colmare, allora il progetto che si confronta con la preesistenza frammentaria non può limitarsi a operazioni di completamento o restauro. Deve saper abitare la tensione del frammento, fare propria la sua logica dialettica, trasformare la lacuna in spazio di senso. Il valore del frammento non risiede in ciò che esso era, ma in ciò che è capace di evocare nel presente. Il progetto di architettura che sa riconoscere questa potenzialità non opera malgrado la frammentazione, ma attraverso di essa: lasciando che le discontinuità, le fratture, le assenze diventino elementi attivi della composizione. Il frammento non è un punto di partenza da superare. È una soglia da attraversare consapevolmente, sapendo che in quella condizione sospesa tra presenza e assenza — tra il Nachleben warburghiano e l’immagine dialettica di Didi–Huberman, tra l’angoscia piranesiana e la meditazione yourcenariana — si annida la possibilità di una forma architettonica più stratificata, più fedele alla vera natura del tempo che abita lo spazio.	Immagine La tensione del frammento architettonico, nelle incisioni antiche, negli occhi di Napoleone e nella ricerca di Jules e Jim.

The fragments of urban coastal areas in Calabria in climate vulnerability scenarios

COASTAL FRAGMENTS
CLIMATE VULNERABILITY
ADAPTIVE SCENARIOS
MEDITERRANEAN FRAGMENTS
PHYSICAL RESIDUE

This contribution reads the damaged waterfronts of Calabria after Cyclone Harry not as technical evidence alone, but as fragments: material, visual and symbolic residues through which climate vulnerability becomes legible. Broken concrete, eroded asphalt, exposed iron-work and displaced coastal objects are interpreted as indices of systemic risk and as elements of an atlas of fragile Mediterranean edges. Moving from planning description to the theory of representation, the text frames the fragment as an image-document and a critical device: a trace that condenses event, memory, failure and possible recomposition. In this sense, graphism is not an illustration of damage, but a way of making visible the relations between extreme weather, coastal urbanization, material waste and adaptive imagination.



A fragment is not simply a part separated from a whole, nor only the physical residue of damage. It is a sign that has lost its original continuity and has acquired another function: to make a system readable through its fracture. In the anthropized coastlines of Calabria, raised pavement, eroded asphalt, broken walls, exposed ironwork, torn parapets and surfaces abraded by salt, sand and water are not neutral remains. They are visual traces of climate vulnerability. Once detached from the infrastructure, public space or urban edge to which they belonged, these elements become image-documents: they record an event, but they also reveal the assumptions through which the coast has been represented as stable, linear, accessible and permanently available.

This contribution therefore does not consider the fragment as evidence to be catalogued only within a technical report, but as a representational device. The fragment belongs to the order of the index: it is materially caused by an event and, at the same time, points beyond itself toward a wider condition (Krauss, 1977). It is close to the logic of the atlas, where dispersed elements are placed in relation in order to produce knowledge through montage, proximity and interruption (Didi-Huberman, 2005). In this sense, the coast damaged by an extreme event is not only a place to be documented. It becomes a field of signs, in which each residual element condenses physical impact, social memory, environmental pressure and design uncertainty.

The reference event is Cyclone Harry, which in January 2026 hit southern Italy and severely impacted the Ionian coast of the province of Reggio Calabria. Storm surges, wind, heavy rainfall, erosion, subsidence and flooding damaged seafronts, infrastructure, businesses, homes and coastal public spaces. In Melito Porto Salvo, Bova Marina, Condofuri, Locri, Siderno and other Ionian towns, the sea appeared not as a landscape backdrop, but as an active force capable of dismantling urban edges. Roads, promenades, walls, protective works, furnishings, artifacts and infrastructure were suddenly transformed into debris, residual matter and environmental burden. The event made visible what ordinary representation often conceals: the coast is not a line, but a moving threshold.

For this reason, the image associated with this text should not operate as mere documentation of destruction. Its task is not to certify damage, but to construct a visual argument. As in critical cartography, representation does not simply reproduce a territory; it selects, edits, relates and makes certain forces perceptible (Corner, 1999). Graphism can therefore act as a form of visual knowledge, a mode of organizing evidence through abstraction, scale, texture, rhythm and material association (Drucker, 2014). Broken concrete, foam, sand, asphalt and ironwork are not assembled to imitate a photograph of the coast. They are recomposed as fragments of a climatic condition, so that the image becomes an atlas-like surface of vulnerability.

It is in this shift from damage to visual syntax that the fragment takes on critical value. What was once physical capital –public space, urban edge, protective structure, walking surface, place of connection– becomes residual matter to be removed, disposed of, recovered or reinterpreted. Extreme events do not only cause economic or functional losses; they generate new material masses that alter the metabolism of the territory. After a storm surge, rubble, construction and demolition waste, scattered components and materials contaminated by salt water, sand, mud, oxidation and abrasion remain on the coast. Climate vulnerability is therefore manifested both at the moment of impact and in the subsequent life of its residues.

These residues are fragments of coasts, but also of uses, economies and social relations. A waterfront is not only a public work: it is an urban threshold, a community space, a place of daily life, a tourist infrastructure, a device for accessing the landscape and a support for collective memory. When a storm surge breaks a promenade or erodes a coastal protection, continuity of use is interrupted, the relationship between residents and the sea is altered, the perception of safety changes and the shared image of a place is weakened. Physical damage becomes social, symbolic and environmental. The fragment is therefore not simply a technical remnant, but an evocative sign of a deeper fragility affecting climate change, design culture and coastal communities.

This reading is particularly relevant in the Mediterranean, where coastal settlements are exposed to sea level rise, erosion, storm surges, flooding, heat, ecosystem pressure and damage to infrastructure and heritage (IPCC, 2022; Glavovic et al., 2022). Recent climate monitoring confirms the intensification of temperature anomalies and extreme events in Europe and the Mediterranean basin (*Copernicus Climate Change Service*, 2025). In Italy, adaptation policies also recognize coastal areas as strategic contexts for reducing vulnerability, improving preparedness and integrating climate scenarios into planning processes (MASE, 2023). Yet the representational question remains crucial: how can these transformations be made visible before they become emergency, rubble and loss?

In Calabria, the coast concentrates residence, mobility, tourism, services, economic activities, public facilities, infrastructures and forms of local belonging. Many settlements have developed very close to the sea, reducing the space of transition between natural dynamics and built form. The waterfront has often become a line of intensity: road, promenade, shelter, overlook, social space and identity-building device. Precisely this concentration of meanings makes the fragment so expressive. When the sea exceeds, erodes, breaks or drags this line, the damage affects not only the physical edge, but the system of relations that the edge had made visible and possible.

Cyclone Harry can therefore be interpreted as a concrete episode within a broader visual and territorial condition: the growing exposure of anthropized coasts to climate change and extreme weather events. Storm surges do not generate vulnerability on their own; they reveal it, accelerate it and make it visible. They expose pre-existing choices: urbanization close to the shoreline, hardening of the edge, reduction of natural absorption spaces, loss of ecological continuity, insufficient maintenance, fragmentation of competences and difficulty in translating climate scenarios into ordinary design decisions. The fragment is the form taken by this revelation. It is the point at which the invisible grammar of risk becomes material and readable.

This perspective also changes the meaning of adaptation. The question is not only how to restore what has been damaged, but how to avoid reproducing the same image of the coast as a fixed and defensible line. Rebuilding ‘as it was’ may mean rebuilding vulnerability. Adaptive capacity requires another imagination: less rigid defense of the edge, more dynamic management; less isolated intervention, more integrated systems; less emergency response, more anticipatory representation. Design must incorporate scenarios, thresholds and uncertainties, but it must also develop images capable of communicating instability, transition and possible recomposition (Di Venosa & Manigrasso, 2022).

The fragment thus becomes an interpretative threshold between memory and design. It preserves the violence of the event and the loss of material, space

and function, but also suggests the possibility of a different recomposition. Every piece of concrete, asphalt, exposed iron, corroded surface or object dragged by water contains information about the system’s failure conditions. Residual material can be read as a physical archive of risk: it indicates where the coastal section is fragile, which materials resisted least, which works failed and which spaces were too exposed. At the same time, it is an evocative fragment, able to transform data into perception and perception into design awareness.

This is why the image must move beyond photographic testimony. It should operate through selection, abstraction and montage, transforming the residue of the storm into a graphic field. In this field, the fragment is not aestheticized as ruin; rather, it is made active as a critical sign. The image should hold together materiality and atmosphere: the hardness of concrete and iron, the instability of foam and sand, the corrosion of salt, the opacity of water, the discontinuity of broken urban surfaces. Such a graphism can give form to what climate risk often lacks: an immediately perceivable syntax of relation between event, infrastructure, waste and community.

The environmental burden of reconstruction reinforces this interpretation. Extreme events activate material and energy supply chains: demolition, handling, transportation, disposal, landfill, new materials, construction sites, emissions, resource consumption and the possible dispersion of debris into the sea. Climate damage therefore generates a double cost: the immediate cost of loss and the subsequent cost of response. If reconstruction does not embrace circularity, recovery, impact reduction and adaptation, it risks becoming a further environmental burden. Residual material is not only waste; it also reveals the quality of previous decisions and the sustainability of future ones.

In this sense, coastal areas in Calabria can become laboratories for a new representational and adaptive vision. Their vulnerability should not be viewed only as a limitation, but as a condition from which to produce more advanced forms of knowledge. Digital scenarios, climate simulations, co-design and generative tools can support this shift when they are not reduced to technical *outputs*, but used to construct shared images of risk and transformation (Nava & Melis, 2024). The coast cannot be reduced to a line of defense. It must be represented as a complex system in which environment, infrastructure, settlements, economies and communities are interdependent.

The issue is not preserving the coast as a fixed image, but making it capable of a future. It is not a matter of passively accepting loss, nor of renouncing the protection of inhabited places, but of building adaptive capacity through knowledge, prevention, environmental responsibility and visual culture. The fragment is not what remains at the end. It is what forces a change in perspective. It is the broken part that reveals the whole system. It is residual matter that demands another image of the coast: less rigid, less exposed, less dissipative, more ecological, more resilient and more aware of the relationship between climate change, physical space and community.

Bibliography

- Copernicus Climate Change Service. (2025). *European State of the Climate 2024*. Copernicus Climate Change Service / ECMWF.
- Corner, J. (1999). The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention. In D. Cosgrove (Ed.), *Mapping* (pp. 213–252). London: Reaktion Books.
- Di Venosa, M., & Manigrasso, M. (Eds.). (2022). *Coste in movimento. Infrastrutture ambientali per la rigenerazione dei territori*. Roma: Donzelli Editore.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Drucker, J. (2014). *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Glavovic, B. C., Dawson, R., Chow, W., Garschagen, M., Haasnoot, M., Singh, C., & Thomas, A. (2022). Cross-Chapter Paper 2: Cities and Settlements by the Sea. In H.-O. Pörtner et al. (Eds.), *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation and Vulnerability*. Cambridge: Cambridge University Press.
- IPCC. (2022). Cross-Chapter Paper 4: Mediterranean Region. In H.-O. Pörtner et al. (Eds.), *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation and Vulnerability*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krauss, R. (1977). *Notes on the Index: Seventies Art in America*. October, 3, 68–81.
- MASE – Ministero dell’Ambiente e della Sicurezza Energetica. (2023). *Piano Nazionale di Adattamento ai Cambiamenti Climatici*. Roma: MASE.
- Nava, C., & Melis, A. (2024). Generative IA and complexity – Towards a new paradigm in regenerative digital design. *AGATHÓN | International Journal of Architecture, Art and Design*, 16, 40–49. <https://doi.org/10.19229/2464-9309/1632024>.

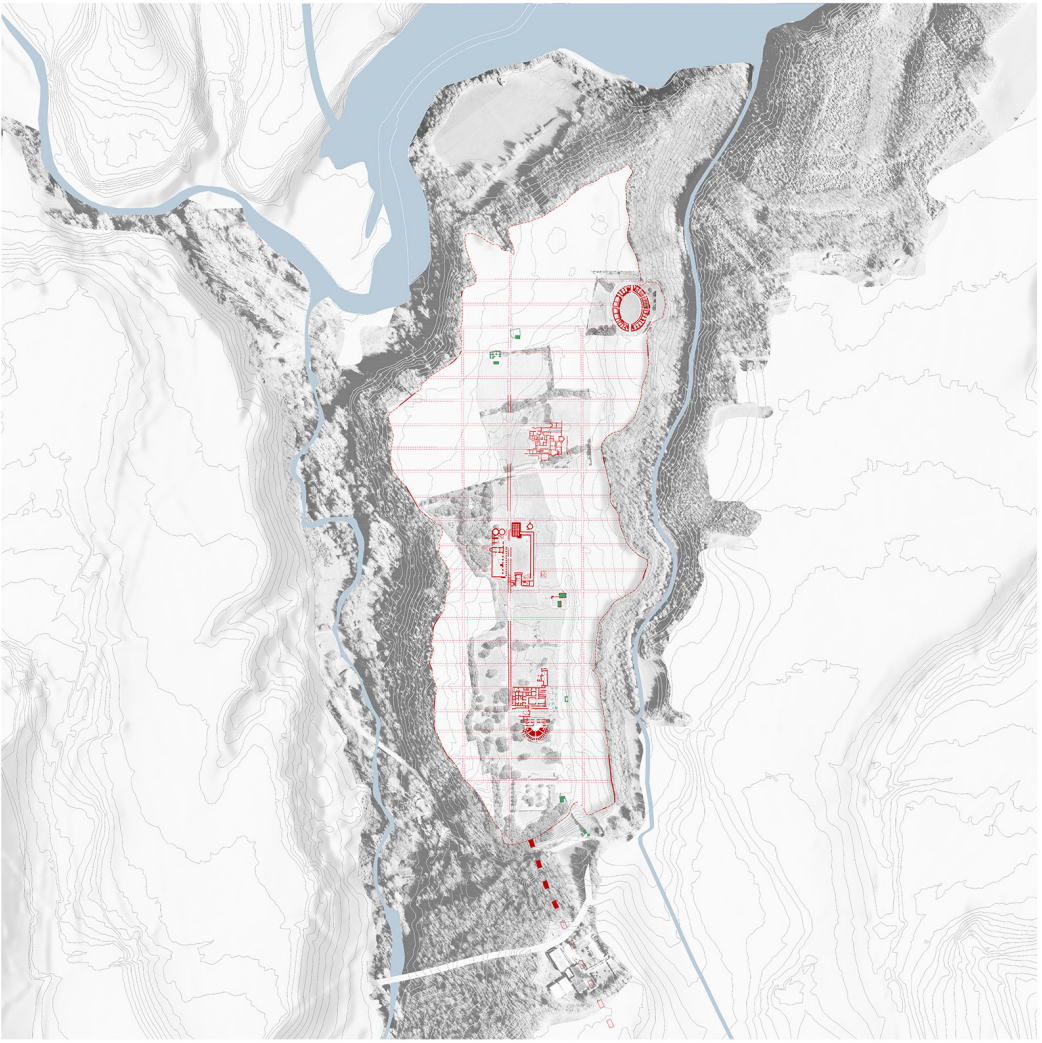
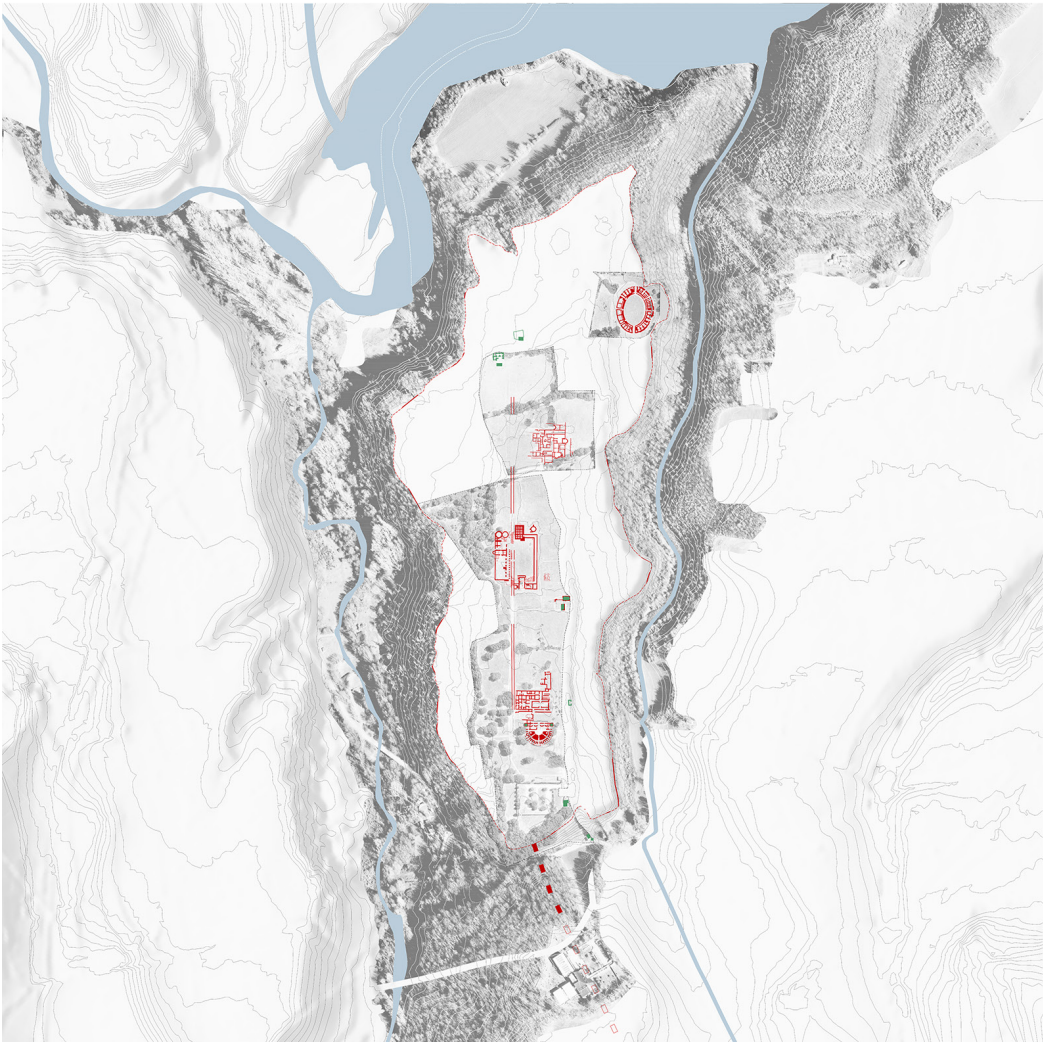
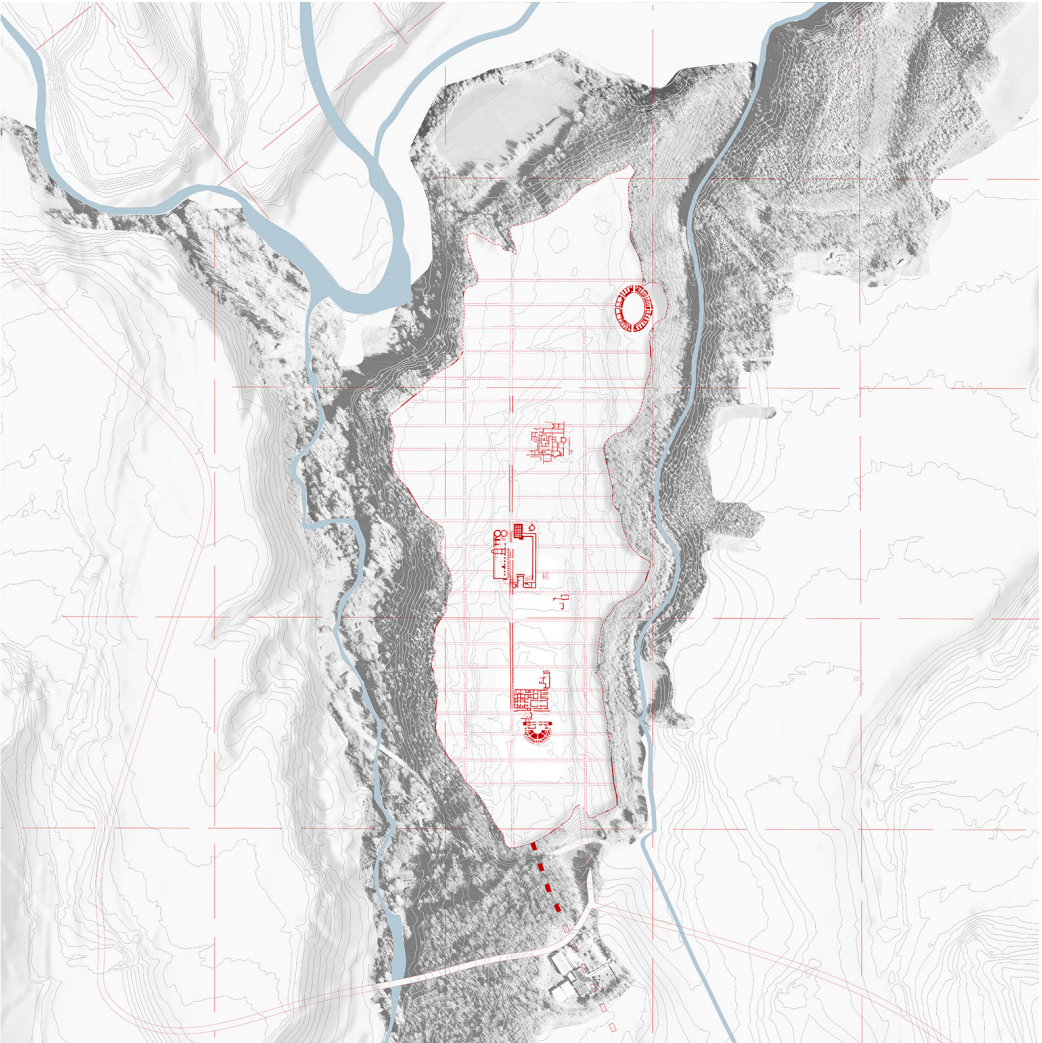
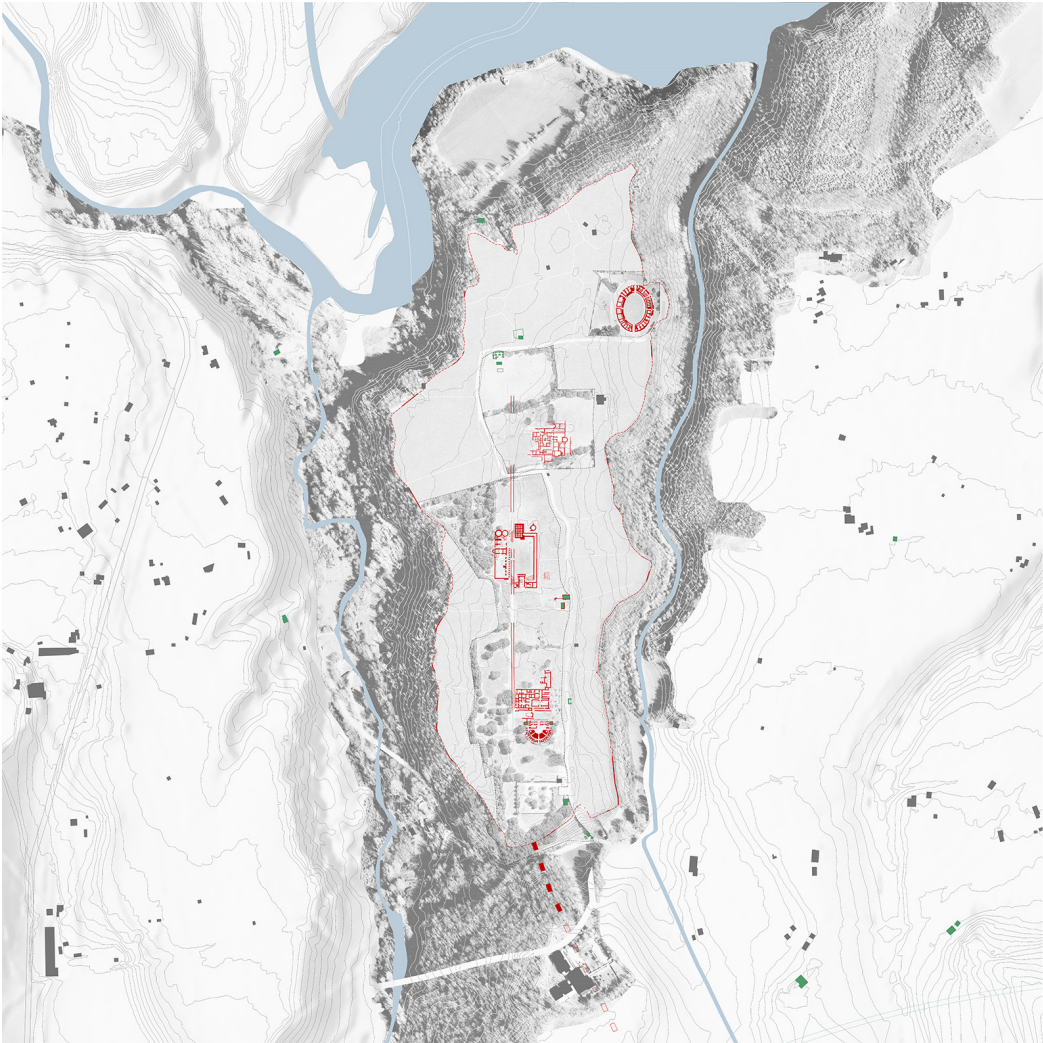
Image

Abstract material elaboration of waterfront fragments after Cyclone Harry. Broken concrete, exposed rebar, eroded asphalt, sand and sea foam are recomposed as a visual archive of damaged coastal space and climate vulnerability. Source: G. Mangano’s elaboration with AI.

Grumentum, grafie del frammento: il parco come morfologia incompiuta

FRAMMENTO
ROVINA
PARCO ARCHEOLOGICO
PALINSESTO
RAPPRESENTAZIONE

Grumentum si colloca in un contesto in cui è ancora possibile leggere l’impianto urbano e le relazioni con la valle. Il rapporto tra città e territorio è strutturale: l’inse-
diamento si definisce in funzione delle forme del suolo e delle direttrici del bacino intermontano. Questa coe-
renza è stata però riscritta nel Novecento dalla diga del Pertusillo e dal polo estrattivo di Viggiano, che hanno
introdotto nuove discontinuità percettive. La dicotomia natura/cultura risulta così inadeguata: le rovine resti-
tuiscono una lunga compenetrazione tra architettura e paesaggio. Il frammento emerge come categoria er-
meneutica: ciò che resta non ricompono l’intero, ma lo evoca, rendendo l’assenza un fatto strutturale. Diven-
ta quindi dispositivo di lettura, capace di trasformare la lacuna in racconto. Il parco è letto, pertanto, come
frammento morfologico entro un palinsesto agricolo, dove la memoria opera come forma di progetto.



Utopie autarchiche: il caso del Villaggio del Pastore ad Ocre (AQ)

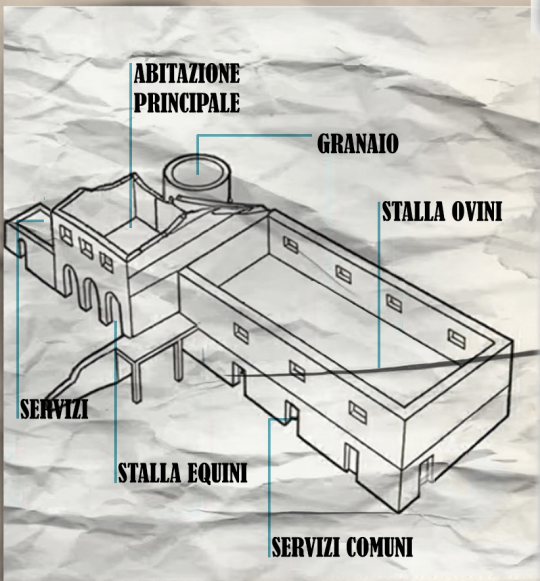
ARCHITETTURA AUTARCHICA
TERRITORI MARGINALI
EDILIZIA RURALE
RIUSO DIGITALE
AI GENERATIVA

Il contributo indaga il Villaggio del Pastore ad Ocre (AQ), traduzione architettonica delle politiche autarchiche di regime. Ideato in risposta alla crisi della transumanza, l'insediamento fu concepito come presidio produttivo stanziale per garantire l'autosufficienza agro-zootecnica. Tale imperativo viene espresso anche nelle logiche costruttive, imponendo l'uso di materiali nazionali poveri e strutture tipiche degli esempi di edilizia rurale del Ventennio. Inaugurato nel 1946, scivolò in cronico disuso cristallizzandosi come frammento programmatico e rovina di un futuro incompiuto. Davanti a questo abbandono perenne, la ricerca esplora la rivitalizzazione digitale: l'IA generativa, incrociando dati d'archivio eterogenei, simula la riattivazione virtuale, porta a compimento l'utopia originaria, ma nella dimensione dell'immateriale.



**L'attuazione pratica
dell'imperativo autarchico**

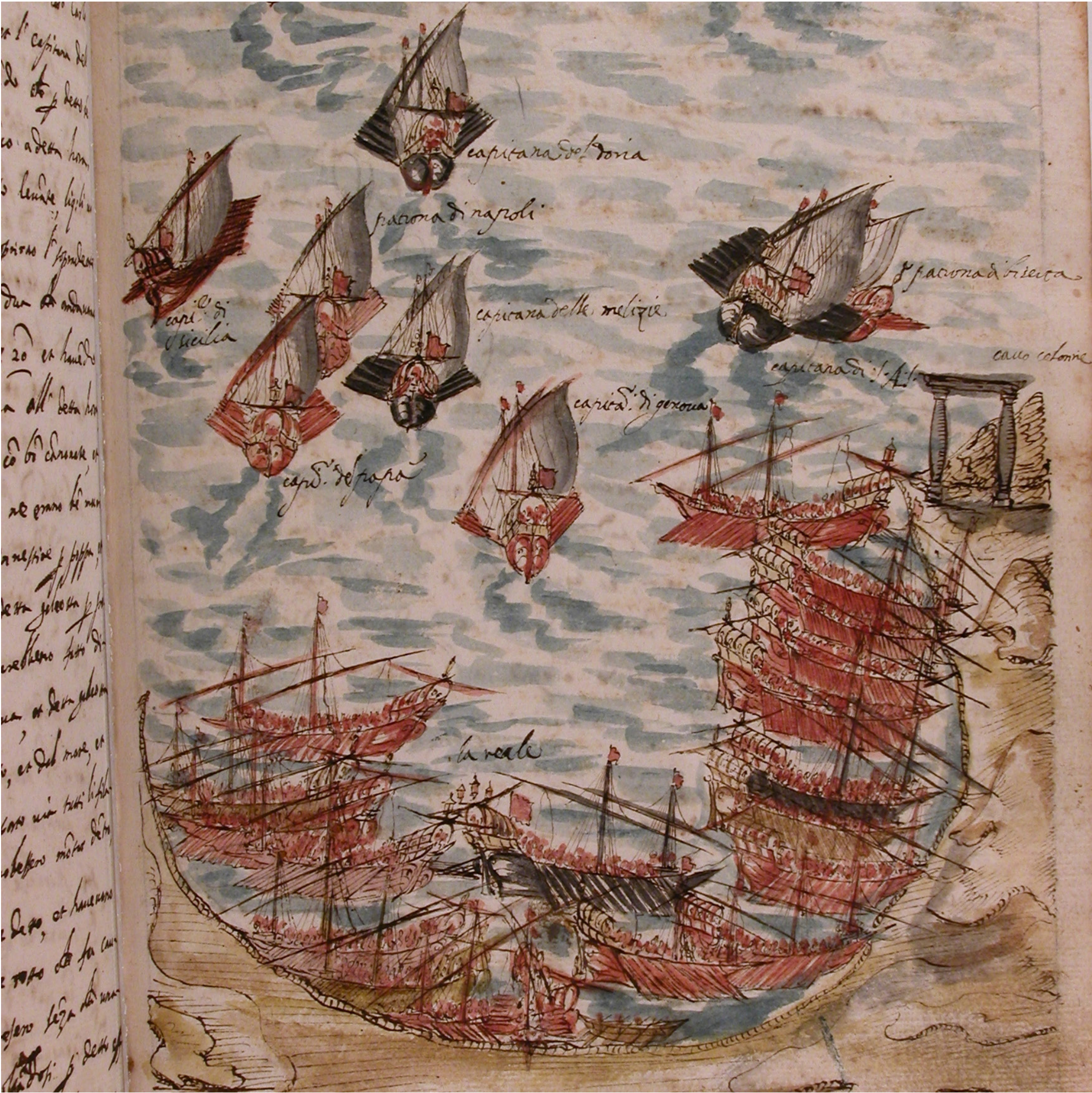
Alle ore 10, il Presidente, dopo il saluto al Duce, apre i lavori. Si rammarica dell'assenza del relatore generale, camerata Cons. Naz. Franco Mari-



Frammento architettonico
e paesaggio storico.
Capo Colonna nel 1606

ICONOGRAFIA STORICA
PAESAGGIO STORICO
CALABRIA
HERA LACINIA
ORDINE DI SANTO STEFANO

Un disegno del 1606, inserito in una cronaca mano-
scritta relativa alle imprese navali dell'Ordine di Santo
Stefano, documenta uno scontro tra galere cristiane e
barbaresche nelle acque di Capo Colonna presso Cro-
tone, in prossimità del promontorio su cui si ergevano
le due colonne allora superstiti dell'antico santuario di
Hera Lacinia. La coincidenza tra il sistema rappresentato
e la configurazione reale del luogo consente di mettere
a fuoco, in chiave storico-architettonica, il ruolo di tali
frammenti come dispositivi di riconoscimento e orien-
tamento, nei quali si riflette non soltanto la consistenza
materiale degli elementi, ma anche l'insieme dei signifi-
cati storicamente associati ad essi. In tal modo, l'imma-
gine costruisce una memoria del sito che integra dato
reale e trasposizione figurativa, rivelando un processo di
lunga durata ancora oggi attivo nel paesaggio.



Tra XVI e XVII secolo il Mediterraneo fu teatro del confronto tra le principali potenze, in particolare l’Impero spagnolo e quello ottomano, che se ne contendevano il dominio politico e, con esso, il controllo delle rotte e dei traffici commerciali. Alle campagne militari organizzate si affiancavano pratiche di guerra di corsa e incursioni costiere, che rendevano vulnerabili i litorali e i centri portuali.

In questo contesto si colloca il manoscritto, *Imprese delle galere toscane* (Scamardi, 2016), che raccoglie i resoconti delle operazioni navali e anfibe condotte dall’Ordine di Santo Stefano – istituzione militare-religiosa fondata da Cosimo I de’ Medici – nei primi due decenni del Seicento, con finalità offensive verso i territori ottomani e difensive rispetto alle incursioni barbaresche.

Dalla struttura del codice emerge come l’autore, Erasmo Magno, componente delle milizie stefaniane, possedesse una formazione non solo militare, ma anche umanistica. Il suo racconto si configura come una forma ibrida tra portolano, diario di viaggio e cronaca militare ed è accompagnato da un ricco apparato illustrativo che mostra eventi e luoghi, e in cui si intrecciano osservazione diretta e conoscenza mediata. Si tratta dunque di una vera e propria scrittura visiva che, nonostante i limiti grafici del suo autore e i suoi filtri esperienziali e culturali, combina valore documentario, interpretazione e costruzione critica.

Un caso particolarmente significativo è rappresentato dal disegno della battaglia navale combattuta nel 1606 nelle acque antistanti l’allora Capo delle Colonne (oggi Capo Colonna) presso Crotone (f. 164r), evento a cui partecipò lo stesso autore. Questa restituzione non si limita a documentare l’azione militare, ma costruisce una relazione strutturata con il luogo, attraverso l’uso di ‘frammenti’ narrativi e materiali, tra cui quelli architettonici di due colonne che acquisiscono un ruolo ordinatore del racconto visivo, oltre a identificare il sito e la sua storia. In questo senso, il frammento architettonico non è inteso come residuo passivo o lacuna dell’organismo originario, ma come elemento capace di attivare relazioni spaziali, percettive e simboliche, contribuendo alla costruzione storica dell’immagine del luogo.

L’antefatto si colloca nel settembre 1606, quando nel porto di Messina, dove si erano concentrate numerose unità navali dell’alleanza cristiana (spagnole, pontificie, maltesi, genovesi, napoletane e toscane), giunse la notizia della presenza di galere barbaresche di Biserta radunate in una cala ai piedi del promontorio del Capo delle Colonne e pronte allo sbarco. Quel tratto della costa ionica costituiva un punto particolarmente esposto a incursioni e devastazioni, nonostante i piani difensivi promossi dalla Corona Spagnola, basati anche sulla rete di torri costiere e fortificazioni urbane. Il capitano generale della flotta spagnola, Alonso de Bazán, marchese di Santa Cruz, dispose quindi un intervento immediato, inviando le principali unità delle diverse squadre navali in un’azione coordinata contro il nemico. Lo scontro si concluse con la sconfitta dei barbareschi, grazie soprattutto allo speronamento della galera capitana di Biserta da parte di quella dell’Ordine stefaniano, con la cattura del rais, la liberazione di centinaia di prigionieri e la conquista di un ingente bottino in merci, frutto di precedenti razzie.

Se il racconto testuale segue una sequenza cronologica, il disegno adotta invece una costruzione sinottica: episodi distinti sono rappresentati simultaneamente nello stesso campo visivo: nella parte inferiore si vedono le galere barbaresche raccolte nella cala; al centro è l’arrivo delle forze cristiane, con le navi identificate per appartenenza; sulla destra, infine, si colloca il momento culminante dello scontro, cioè lo speronamento. La compresenza di tempi differenti all’interno della mede-

sima immagine produce così una sorta di architettura narrativa dello spazio, nella quale la percezione del luogo non deriva dalla restituzione unitaria della scena, ma dalla relazione costruita tra episodi, orientamento e riconoscibilità del promontorio.

All’interno di questo impianto, la scelta di non enfatizzare graficamente l’episodio decisivo, ponendolo in posizione leggermente decentrata, risulta coerente con la logica narrativa che privilegia la relazione tra evento e luogo, incardinandolo quindi al promontorio su cui si ergono due colonne doriche, rese con sufficiente precisione da evidenziarne l’entasi e il residuo di trabeazione. Queste non costituiscono un semplice elemento di sfondo, ma un segno capace di rendere il sito immediatamente riconoscibile e di inscrivere l’evento entro una continuità storica più ampia.

Le due colonne rappresentavano i resti allora superstiti del tempio periptero esastilo del santuario di Hera Lacinia, edificato nel V secolo a.C. su un precedente edificio arcaico, uno dei principali santuari extraurbani della Magna Grecia (Mezzetti, 2009). Oltre ad essere punto di riferimento religioso e aggregatore socio-culturale per le popolazioni panelleniche (Giangiulio, 1982), l’Heraion possedeva anche un valore territoriale e strategico come segno e riferimento visivo per la navigazione lungo le rotte ioniche. E non a caso Hera svolgeva anche una funzione di protettrice del mare e dei marinai. La posizione sul promontorio Lacinio, a picco sul mare, lo rendeva ben visibile da lontano non solo di giorno ma anche di notte, per il suo altare su cui ardeva costantemente il fuoco, così come descritto da Livio. Le fonti letterarie antiche, come Strabone, lo identificavano anche come santuario di confine, limite geografico meridionale del Golfo di Taranto, di cui era la “bocca” (Aversa, 2025): un ruolo mantenuto ancora nel Seicento, quando Erasmo Magno scriveva che era il segno fisico di “dove finisce la Calabria soprana e principia la sottana” (f. 107v).

In età moderna, del grandioso tempio rimanevano in piedi solo pochi brani, a causa delle continue spoliazioni, avviate già in età tardoantica e poi intensificatesi a partire dalla metà del XVI secolo, soprattutto per il riuso dei materiali nelle fortificazioni di Crotone. Le “molte colonne” del periptero ricordate da Leandro Alberti (1525) si erano ormai ridotte a sole due colonne del pronao, ma il loro significato profondo era rimasto immutato, tanto da incidere perfino sulla toponomastica: da Capo Lacinio a Capo delle Colonne. Erano solo un minimo frammento dell’imponente organismo architettonico originario, ma nonostante ciò continuavano a comunicarne i medesimi valori simbolici e storici e a svolgere il medesimo ruolo di segno territoriale di riferimento per la navigazione. Le due colonne erano infatti ancora utilizzate per l’orientamento, comparendo dopo Taranto e Crotone nei portolani mediterranei tardocinquecenteschi, da quello ottomano di Piri Re’is (Ventura, 1999) a quello greco ricordato da Giovanni Pugliese Carratelli (1953) oltre che in alcune rappresentazioni a carattere militare-difensivo, come il codice Romano Caratelli (Martorano, 2015).

Il duplice valore, materiale e simbolico, delle due colonne era colto pienamente da Erasmo Magno, grazie alla sua formazione contemporaneamente militare e umanistica. Le rappresentava infatti come un frammento ‘parlante’: non elemento accessorio o decorativo, ma riferimento reale e qualificante del sito teatro dell’azione, capace di condensare la memoria storica del luogo e di attivare un immaginario legato al passato classico, coerentemente con la cultura e il gusto antiquario dai suoi tempi. In questa prospettiva, il frammento architettonico era dunque inteso come dispositivo semiotico, capace di attivare processi di riconoscimento e di costruzione del significato nel paesaggio storico.

Tale funzione si mantenne nella lunga durata, nonostante fossero intercorse radicali trasformazioni del paesaggio, dovute sia a processi naturali, come la progressiva erosione del promontorio (Caselli et al., 2003), sia a eventi traumatici, come il sisma del 1638 che fu la probabile causa del crollo di una delle due colonne e della soprastante porzione di trabeazione.

Anche se ormai isolata, tuttavia, la colonna superstite mantenne il suo ruolo di segno identitario, trasferendosi anche nella toponomastica, da allora stabilmente definita in Capo Colonna, e attirando l’attenzione dei viaggiatori del Grand Tour. Era una *desolata ruina*, come veniva definita, ma tale da godere di grande fortuna iconografica, a cominciare dalla restituzione ideale di Louis-Jean Desprez per Saint-Non del 1778 oppure, nello stesso anno, di quella reale e ripresa dal mare, di Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, componente della spedizione di Nicolaas Ten Hove. A queste prime ne seguirono poi innumerevoli altre, contribuendo alla costruzione di un’immagine persistente dei luoghi (Fortunato & Zappani, 2022). In tutte queste restituzioni, pur profondamente differenti per finalità, linguaggio e sensibilità culturale, la colonna superstite continuò a operare come nucleo visivo identitario del promontorio. Dal disegno militare seicentesco alle vedute del Grand Tour, il frammento non era rappresentato come semplice resto archeologico, ma come elemento capace di condensare il significato storico del luogo e di trasmetterne un’immagine riconoscibile nel tempo.

Questa continuità figurativa e percettiva ha contribuito alla persistenza dell’identità storica del sito, giunta sostanzialmente integra fino ai giorni nostri, con la colonna che ancora si attesta come caposaldo visivo e simbolico. Il frammento architettonico, pur nella sua incompletezza, non ha perso efficacia, ma anzi ha rafforzato la propria capacità di significazione, grazie alla possibilità di essere riconosciuto, evocato e utilizzato come riferimento. In questa prospettiva, il disegno del 1606 rende evidente un processo che attraversa il tempo. E in un contesto mediterraneo, segnato da una fitta stratificazione di tracce materiali e immateriali, ciò assume un valore paradigmatico: il frammento non è soltanto ciò che sopravvive, ma ciò che consente la trasmissione del significato del luogo, orienta lo sguardo e costruisce memoria, configurandosi come dispositivo di continuità tra forma, percezione e identità del paesaggio storico.

Bibliografia

- Alberti, L. (1553). *Descrittione di tutta Italia*. Giovan Maria Bonelli.
- Aversa, G. (2025). The sanctuary of Hera Lacinia at Capo Colonna. In D. Lefèvre-Novaro & C. Voisin (A cura di), *Sanctuaires et paysages: La (re)découverte des lieux de culte en Méditerranée centrale et orientale. Actes du colloque international, Strasbourg, 21–23 novembre 2023* (pp. 102-115). Université de Strasbourg.
- Caselli, G., Cocco, E., Gisotti, G., & Spadea, R. (2003). Evoluzione geomorfologica di Capo Colonna (Crotone) nel periodo storico e suoi rapporti col tempio greco di Hera Lacinia. *Bollettino del Servizio Geologico d'Italia*, 117, 3-16.
- Fortunato, G., & Zappani, A. A. (2022). La colonna del tempio di Hera Lacinia presso Crotone tra vecchie e nuove restituzioni / The column of the temple of Hera Lacinia near Crotone between old and new restitutions. In C. Battini & E. Bistagnino (A cura di), *Dialoghi. Visioni e visualità. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione / Dialogues: Visions and Visuality. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers* (pp. 628-647). FrancoAngeli. DOI: https://doi.org/10.3280/oa-832-c44
- Giangiulio, M. (1982). Per la storia dei culti di Crotone antica: Il santuario di Hera Lacinia. Strutture e funzioni cultuali, origini storiche e mitiche. *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*, 49, 5-69.
- Martorano, F. (A cura di). (2015). *Progettare la difesa, rappresentare il territorio: Il Codice Romano Carratelli e la fortificazione nel Mediterraneo (secoli XVI–XVII)*. Centro Stampa d'Ateneo.
- Mezzetti, C. (A cura di). (2009). *Il santuario di Hera al Capo Lacinio: L’analisi della forma, il restauro e la ricerca archeologica*. Edizioni Kappa.
- Pugliese Carratelli, G. (1953). Una memoria del tempio di Hera Lacinia in un portolano del XVI secolo. *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*, 21, 79-82.
- Scamardi, G. (2016). *Sì come il suo disegno dimostra: Città, porti, fortezze del Mediterraneo nelle imprese delle galere toscane (XVII secolo)*. Aracne.
- Ventura, A. (1999). *L’Italia di Piri Re’is: La cartografia turca alla corte di Solimano il Magnifico*. Capone.

Immagine

Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1978, f. 164r. Erasmo Magno, Scontro della flotta cristiana con galere di Biserta presso il Capo delle Colonne, 1606 (su concessione del Ministero della Cultura; è vietata ogni ulteriore riproduzione).

Frammenti di memorie. Dall'uno primordiale alle infinite parti del tutto

UNITÀ
FRAMMENTO
MEMORIA
ARGILLA
CALCO

Il contributo proposto assume il frammento come figura teorica della continuità trasformativa della materia; ogni cosa è frammento non soltanto perché esposta alla rottura, alla perdita o alla dispersione, ma perché ogni forma è un risultato provvisorio instabile, una composizione di frammenti appartenuti a forme precedenti. Tutti i frammenti sono soggetti ad un infinito potenziale generativo, ma custodiscono dentro di sé la memoria di ogni forma precedente a cui sono 'appartenuti'. Il passaggio dall'unitarietà al frammento non interrompe la storia dell'oggetto, ma la moltiplica e la rende fertile. A partire da una fotografia originale di frammenti ceramici impiegati per chiudere una fornace tradizionale a sansa, il testo interpreta il coccio come materia residuale e come dispositivo operativo di generazione: già attraversato dal fuoco, esso torna al fuoco per partecipare alla nascita di nuove forme. Attraverso riferimenti a Empedocle, Lucrezio, Benjamin, Warburg, Lévi-Strauss, il contributo indaga il frammento come memoria attiva, capace di connettere assenza, sopravvivenza e riuso.



Ai confini con la Cina, sulla Montagna Nera, le acque inondano una grotta e vi portano dell’argilla che riempie una fossa di forma umana. La grotta serve da calco e, in capo a nove mesi, per effetto del calore solare, il modello prende vita. (Leggenda Turca)

Il frammento come origine plurale

Pensare il frammento significa, prima ancora che interrogare ciò che resta, riconoscere che ogni forma nasce da una pluralità di parti, elementi, gesti e trasformazioni. Nessuna cosa fisica appare come unità assoluta: ogni manufatto, ogni immagine, ogni architettura materiale o simbolica è il risultato provvisorio di una composizione. Il frammento, allora, non appartiene soltanto al momento della frattura, della perdita o della rovina ma appare inscritto fin dall’origine, intrinsecamente appartenente alla natura stessa delle cose. Già il pensiero antico aveva intuito questa condizione plurale del reale. In Empedocle, il mondo nasce dalla combinazione e dalla separazione delle quattro radici – terra, acqua, aria e fuoco – continuamente riunite e disgregate dalle forze di Amore e Contesa (Empedocle, 2003). In Democrito e, più tardi, in Lucrezio, ogni corpo è aggregazione temporanea di elementi minimi, destinati a comporsi, sciogliersi e ricombinarsi in nuove configurazioni. Ogni cosa non è mai un blocco indivisibile, ma un equilibrio momentaneo tra parti (Lucrezio, 1992).

Questa idea consente di leggere il frammento non come residuo dell’intero, ma come traccia di una condizione originaria: ciò che appare rotto o separato rivela, in realtà, la struttura composita di ogni forma.

Anche la materia ceramica nasce da una serie di passaggi elementari: l’argilla viene estratta, impastata, modellata, essiccata, per poi essere cotta dal fuoco. Essa è già, prima della rottura, una memoria stratificata di azioni e trasformazioni. Il coccio, dunque, non è soltanto ciò che sopravvive alla fine dell’oggetto; è una parte che rende visibile la natura plurale dell’oggetto stesso. Nella fotografia dei frammenti ceramici posti a chiusura di una fornace tradizionale a sansa (De Marco, 2011), questa condizione appare con particolare evidenza: terra e fuoco, forma e frattura, uso e riuso si raccolgono in un’unica immagine. Ciò che resta di manufatti precedenti torna a partecipare a un nuovo processo produttivo, come se ogni frammento custodisse non solo la memoria dell’intero perduto, ma anche la possibilità di entrare in un’altra totalità.

In questa prospettiva, il frammento non è l’opposto dell’origine unitaria delle cose, ma una sua manifestazione. Se l’origine non è un punto puro e indiviso, bensì un intreccio di materie, forze e tempi, allora ogni frammento conserva qualcosa di originario: non perché rimandi nostalgicamente a un’unità perduta, ma perché mostra che ogni unità è sempre stata composizione. Il frammento diventa così figura teorica di una genealogia aperta, nella quale le cose non finiscono semplicemente, ma si trasformano, migrano, si depositano e riemergono in nuove relazioni di senso.

Il frammento come memoria della forma perduta

Se ogni forma nasce da una pluralità di elementi, il frammento è ciò che, dopo la frattura, continua a custodirne la memoria. Esso non coincide semplicemente con una parte materiale separata dall’intero, ma con una presenza incompleta che rimanda a una forma assente. In questo senso il frammento abita una condizione ambigua: è ciò che resta, ma anche ciò che manca; è testimonianza visibile di una perdita e, insieme, possibilità di immaginare ciò che non è più immediatamente dato. Il suo valore non risiede soltanto nella capacità di

documentare un passato, ma nella tensione che instaura tra presenza e assenza, tra materia sopravvissuta e totalità non più disponibile.

Questa tensione attraversa in modo decisivo il pensiero della modernità. In Walter Benjamin (2012), la storia non appare come un continuum lineare e pacificato, ma come un campo di rovine, resti, interruzioni e sopravvivenze. Il frammento, in questa prospettiva, non è un detrito marginale ma è piuttosto il luogo in cui il passato si rende leggibile in forma discontinua, improvvisa, talvolta critica. Anche Aby Warburg, attraverso l’idea di *Nachleben*, mostra come le cose non scompaiano definitivamente, ma sopravvivano, migrino e riemergano in tempi e contesti differenti (Warburg, 2002). Ogni frammento trattiene così una memoria non lineare: non conserva semplicemente ciò che è stato, ma lo trasporta, lo deforma, lo rende nuovamente disponibile.

L’immagine proposta può essere letta entro questa logica, quella della sopravvivenza. I cocci non permettono più di ricostruire interamente gli oggetti da cui sono derivati, la loro forma originaria è perduta, o quantomeno sottratta allo sguardo, eppure, ciascun frammento conserva tracce di quella forma: una curvatura, uno spessore, un bordo, una superficie annerita, una linea di frattura. Sono indizi minimi, ma sufficienti a rivelare che quella materia è già stata attraversata da un gesto, da una funzione, da un uso. Il frammento ceramico non è argilla indistinta: è materia che ha conosciuto una forma e che, proprio per questo, porta con sé una memoria.

Tale memoria, tuttavia, non resta chiusa nella nostalgia dell’intero perduto. Nel momento in cui i frammenti vengono disposti sulla fornace, essi entrano in una nuova configurazione. Non tornano a essere ciò che erano, ma diventano parte di un altro dispositivo: una superficie provvisoria, una chiusura, una soglia tra i manufatti in cottura e il mondo esterno, tra un crogiuolo in cui si consolidano nuove forme e il mondo che frantuma e disintegra. La forma perduta non viene ricostruita ma viene trasformata in funzione, messa al servizio di un processo che genera altre forme. La memoria della forma non è dunque immobilità, ma energia residua, capacità di agire ancora dentro un nuovo ordine materiale e simbolico di carattere operativo.

Il frammento come dispositivo di ricomposizione

Il frammento, quindi, non vive soltanto nella relazione con ciò che è andato perduto; la sua forza non consiste unicamente nel rimandare a un intero assente, ma nella possibilità di essere ricollocato entro una nuova costellazione di senso: una volta separato dalla forma originaria, esso diventa disponibile a ulteriori usi, attraversamenti e combinazioni. È qui che il frammento cessa di essere pura testimonianza e diventa un dispositivo capace di generare un nuovo ordine inatteso. La parte, sottratta al tutto da cui proveniva, può entrare in un altro insieme e contribuire alla costruzione di una nuova totalità, provvisoria e aperta. In questa prospettiva, il concetto di bricolage elaborato da Claude Lévi-Strauss (2015) offre una chiave particolarmente efficace. Il bricoleur non opera a partire da materiali astratti o appositamente predisposti, ma lavora con ciò che ha a disposizione: residui, oggetti già usati, frammenti, parti eterogenee che vengono interrogate per le loro possibilità latenti. Il senso non nasce dunque dall’integrità originaria del materiale, ma dalla sua capacità di essere riadattato. Ciò che conta non è soltanto ciò che il frammento era, ma ciò che può ancora diventare. La ricomposizione non cancella la memoria della provenienza; al contrario, la assume come energia interna del nuovo assetto.

La fotografia dei frammenti ceramici disposti sulla bocca della fornace rende visibile questa logica. I cocci

non vengono selezionati per ricostruire gli oggetti infranti, né per restituire l’immagine di un intero perduto. Vengono scelti per la loro forma, per la loro resistenza, per la loro capacità di adattarsi vicendevolmente proteggendo la fornace e al tempo stesso favorendo una buona cottura dei manufatti attraverso il passaggio controllato del fumo e regolando la dispersione del calore. Ogni frammento trova posto in base a una compatibilità materiale con il presente della pratica artigianale. Il bordo curvo, la superficie concava, lo spessore irregolare, la frattura stessa diventano qualità operative per cui la mancanza non è più difetto ma è condizione ricercata di funzionalità e di adattamento.

La fornace appare così come un luogo di ricomposizione materiale e simbolica, essa non produce soltanto nuovi manufatti, ma riattiva i resti di manufatti precedenti, inserendoli in un ciclo tecnico che unisce terra, fuoco, aria e vapore. Il frammento ceramico, già segnato da una prima trasformazione, partecipa a un’ulteriore trasformazione, diventando superficie provvisoria, soglia termica, metafora del velo che separa le manifestazioni del mondo materiale dall’ente che le genera.

Conclusioni. Il frammento come immagine del tutto

L’immagine proposta sembra restituire, infine, un’immagine del tempo non lineare. Ogni coccio appartiene a un prima, ma agisce in un dopo; conserva la memoria di un oggetto precedente e partecipa alla produzione di altri oggetti. Non è più parte dell’intero originario, ma non per questo è privo di totalità: entra in un nuovo insieme, costruisce una nuova superficie, assume una nuova funzione. Il frammento non ricompone ciò che è stato, ma rende visibile la possibilità che ciò che è stato continui ad agire in forme diverse. In questa prospettiva, il frammento non è soltanto il segno di una perdita, né il documento muto di una forma scomparsa, ma è piuttosto una soglia tra materia e memoria, tra assenza e presenza, tra fine di un ciclo e inizio di un altro.

Il frammento può allora essere assunto come figura metaforica di ogni cosa storica. Tutto ciò che ereditiamo dal passato giunge a noi come parte, traccia, sopravvivenza, deposito incompleto. Tuttavia, proprio questa incompletezza apre uno spazio di immaginazione e di progetto. Come nelle sopravvivenze warburghiane, nelle rovine benjaminiane o nel *bricolage* di Lévi-Strauss, il senso non coincide con il ripristino dell’intero perduto, ma con la capacità di riconoscere nelle parti una nuova potenzialità relazionale. Il frammento non chiede soltanto di essere ricostruito: chiede di essere interrogato, disposto, rimesso in circolo. Da questo punto di vista, l’immagine della fornace diventa una rappresentazione di un pensiero immateriale. Ciò che essa mostra non è soltanto una superficie composta di cocci, ma racconta di un sapere tacito: la scelta dei pezzi, la loro disposizione, la conoscenza del fuoco, la memoria di una pratica artigianale trasmessa attraverso gesti più che attraverso parole. La materia frammentaria diventa così il supporto visibile di un sapere altrimenti invisibile. In essa il passato non si conserva come forma immobile, ma come energia operativa, capace di partecipare ancora alla produzione del presente.

Il frammento, dunque, non è ciò che rimane dopo la fine della forma, ma ciò attraverso cui la forma continua a trasformarsi. È memoria della materia e possibilità del futuro; parte separata e, insieme, principio di nuove totalità. Nella sua apparente marginalità, esso rivela che nessuna cosa storica è davvero conclusa: ogni forma continua a vivere nelle sue parti, nelle sue tracce, nei suoi riusi, nelle ricomposizioni inattese che ne rinnovano il senso.

Bibliografia

- Benjamin, W. (2012). *Sul concetto di storia* (G. Bonola & M. Ranchetti, a cura di). Einaudi. (Opera originale pubblicata nel 1940).
- De Marco, M. (2011). *Seminara. Dall’arte dei pignatari alla ceramica d’arte*. Esperide.
- Empedocle. (2003). *Poema fisico e lustrale* (C. Gallavotti, a cura di). Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori.
- Lévi-Strauss, C. (2015). *Il pensiero selvaggio* (P. Caruso, Trad.). *Il Saggiatore*. (Opera originale pubblicata nel 1962).
- Lucrezio (1992). *La natura delle cose* (L. Canali, Trad.). BUR. (Opera originale pubblicata nel I sec. a.C.).
- Warburg, A. (2002). *Mnemosyne: L’Atlante delle immagini* (M. Ghelardi, a cura di). Aragno.

Immagine

Frammenti ceramici a chiusura di una fornace tradizionale a sansa, bottega del maestro Rocco Concurso, Seminara (RC) (fotografia dell’autore).

‘Vuoti’ di Memoria

VUOTO URBANO
MEMORIA
FRAMMENTO
MAPPA
ALGHERO

Il contributo analizza i vuoti urbani del centro storico di Alghero generati dal bombardamento del 17 maggio 1943, interpretandoli non come semplici assenze, ma come dispositivi spaziali complessi e attivi. Attraverso una prospettiva morfologica, temporale e percettiva, il vuoto emerge come elemento capace di rendere leggibile la struttura urbana e di incorporare una memoria stratificata, non monumentalizzata. La rappresentazione assume un ruolo critico, configurandosi come pratica selettiva e interpretativa che restituisce il frammento attraverso discontinuità, tracce e relazioni. In opposizione alle attuali dinamiche di saturazione e valorizzazione economica, i vuoti vengono letti come spazi di resistenza e di possibilità progettuale, in cui la tensione tra memoria e uso apre a forme di intervento non riduttive. Ne deriva una concezione del vuoto come risorsa epistemica e generativa per gli spazi urbani contemporanei.



La notte del 17 maggio 1943, nota come notte di San Pasquale, costituisce per la città di Alghero un evento di discontinuità radicale. Il bombardamento aereo colpisce il centro urbano, provocando oltre cento vittime civili e la distruzione diffusa del tessuto edilizio (Di Sante, 2022). L'esito materiale di tale evento non si esaurisce nella perdita, ma si manifesta nella produzione di un sistema diffuso di lacune urbane, la cui permanenza, talvolta evidente, talvolta trasformata, continua a incidere profondamente sia sulla struttura morfologica sia sulla percezione contemporanea della città storica.

Interpretare tali lacune come semplici esiti negativi di un processo distruttivo, ovvero come 'vuoti' da colmare, implica una riduzione semplificatoria della loro natura. Al contrario, esse possono essere assunte come dispositivi spaziali complessi, nei quali si intrecciano dimensioni morfologiche, temporali, percettive e simboliche. In questa prospettiva, il vuoto non coincide con una mera assenza, ma si configura come una condizione attiva e generativa, capace di produrre effetti sul piano dell'esperienza. Tale interpretazione si colloca in una tradizione teorica che riconosce nello spazio non costruito un valore autonomo e produttivo (de Solà-Morales, 2013; Manieri Elia, 2008).

Dal punto di vista morfologico, l'introduzione di discontinuità all'interno di un tessuto storicamente compatto altera profondamente il regime di continuità urbana. Il vuoto interrompe la sequenza dei pieni, rendendo espliciti i rapporti tra le parti e introducendo condizioni di soglia e apertura. Questa interruzione non si limita a segnalare una perdita, ma produce un incremento di leggibilità, poiché è proprio attraverso la lacuna che la struttura del costruito si rende visibile come sistema di relazioni. In tal senso, il vuoto si comporta come un frammento attivo, che non rimanda semplicemente a ciò che manca, ma contribuisce a costruire una nuova immagine della città, inevitabilmente selettiva e parziale.

A questa dimensione si sovrappone una componente temporale che investe il vuoto di una funzione memoriale non necessariamente monumentalizzata. Le lacune generate dal bombardamento incorporano infatti una traccia dell'evento che le ha prodotte, configurandosi come luoghi in cui la temporalità non si presenta in forma lineare, bensì stratificata. Il passato non è rappresentato in modo didascalico, ma inscritto nella condizione stessa dello spazio. Tale lettura si accosta alla nozione di permanenza urbana proposta da Aldo Rossi (1966), secondo cui alcuni elementi della città persistono come depositi di memoria collettiva. Tuttavia, a differenza della permanenza monumentale, questi vuoti operano come frammenti instabili, aperti a interpretazioni plurali e continuamente ridefiniti dalle pratiche contemporanee.

In questo quadro, la rappresentazione assume un ruolo centrale e non neutrale. Ogni immagine dei vuoti urbani non restituisce mai una totalità oggettiva, ma seleziona, isola e costruisce un punto di vista. L'immagine diventa quindi un dispositivo critico che non si limita a documentare, ma interpreta, costruendo una narrazione del frammento e rendendo visibili dimensioni che eccedono la pura materialità dello spazio, quali le componenti atmosferiche, emotive e latenti. In ambito grafico e visivo, ciò implica il passaggio da una rappresentazione descrittiva a una rappresentazione interpretativa, capace di operare per sottrazione, selezione e intensificazione (Treib, 2013).

In tale prospettiva, la mappa non può più essere intesa come uno strumento di restituzione completa e ordinata dello spazio urbano, ma come un campo operativo in cui l'indeterminazione diventa principio costruttivo. La costruzione cartografica assume consapevolmente una logica frammentaria, rinunciando alla continuità e

alla chiusura formale per aderire alla natura stessa dei vuoti che intende interrogare. L'incompletezza non rappresenta quindi un limite, ma una scelta metodologica, attraverso cui si evita una codificazione univoca dello spazio e si mantiene aperta la possibilità interpretativa.

La rappresentazione si struttura come una stratificazione di tracce eterogenee, in cui il costruito non viene restituito nella sua totalità continua, ma emerge attraverso frammenti, interruzioni e disallineamenti. I vuoti non sono delineati come figure stabili e autonome, bensì si manifestano per differenza, come effetti di sospensione all'interno del sistema dei segni. In questo senso, essi non sono tanto disegnati quanto resi percepibili attraverso una costruzione grafica che privilegia relazioni, margini e tensioni rispetto alla definizione di oggetti conclusi.

La linea assume un ruolo determinante in questo processo, configurandosi non come contorno, ma come dispositivo generativo. Essa non chiude né delimita in modo definitivo, ma suggerisce traiettorie, connessioni e possibilità di attraversamento. La sua reiterazione, variazione e sovrapposizione costruiscono una rete instabile all'interno della quale il vuoto si configura come campo relazionale piuttosto che come semplice assenza. Allo stesso tempo, le campiture e le texture non svolgono una funzione meramente pleonastica, ma introducono densità differenziate che alludono a stratificazioni temporali e a processi di trasformazione, rendendo visibile la dimensione non sincronica dello spazio urbano.

La mappa così costruita si avvicina a una forma di atlante parziale, in cui ogni elemento è simultaneamente presenza e traccia, definizione e apertura. L'indeterminazione diventa il mezzo attraverso cui restituire la condizione intermedia dei vuoti, sospesi tra memoria e possibilità, tra ciò che è stato e ciò che può ancora accadere. In questo senso, la rappresentazione non si limita a tradurre il concetto di vuoto, ma lo mette in atto, producendo un'immagine della città in cui la discontinuità non appare come un'anomalia, bensì come una struttura generativa.

Tuttavia, è proprio in quanto portatori di memoria che tali vuoti si sottraggono a una definizione univoca. Essi non possono essere integralmente conservati senza trasformarsi in reliquie statiche, né completamente saturati senza cancellare la traccia che li rende significativi. Questa tensione ne rivela la natura eminentemente progettuale, poiché il vuoto si configura come un campo di decisione, in cui ogni intervento implica una presa di posizione rispetto al rapporto tra conservazione e trasformazione, tra memoria e uso.

In questa prospettiva, appare necessario superare una concezione dell'occupazione intesa come mera saturazione. Intervenire sul vuoto non significa necessariamente riempirlo, ma piuttosto interpretarne le potenzialità e attivarne le relazioni. Il vuoto può essere assunto come matrice generativa, capace di orientare i luoghi proprio in virtù della sua indeterminatezza. La sua forza risiede nella possibilità di sospendere la continuità e di introdurre una distanza critica rispetto al costruito, in linea con una prospettiva fenomenologica che interpreta lo spazio come apertura di senso (Heidegger, 2006).

Questa dimensione emerge con particolare evidenza nelle pratiche d'uso quotidiano. Laddove non rigidamente definiti, i vuoti tendono a essere riappropriati attraverso usi informali, configurandosi come ambiti di sperimentazione e adattamento. Tali pratiche producono micro-narrazioni dello spazio, capaci di introdurre variabilità all'interno di un tessuto altrimenti fortemente determinato.

Nella condizione attuale, tuttavia, questi spazi appaiono sempre più ricondotti entro logiche di valorizzazione economica che ne orientano in modo univoco

l'uso. I vuoti del centro storico risultano prevalentemente occupati da plateatici di bar e ristoranti, determinando una progressiva specializzazione funzionale. Questa forma di appropriazione, apparentemente leggera e reversibile, produce in realtà una trasformazione incisiva, in quanto lo spazio viene ridefinito in funzione delle esigenze di una fruizione turistica intensiva e standardizzata. Ne deriva un'omologazione percettiva e d'uso, in cui la specificità di ciascun vuoto tende a dissolversi a favore di una ripetizione seriale di dispositivi spaziali.

In tale processo, l'indeterminazione che caratterizzava questi spazi viene progressivamente ridotta. Il vuoto, da dispositivo aperto e plurale, viene assorbito in un regime di occupazione continua che ne satura le possibilità, trasformandolo in superficie disponibile e immediatamente produttiva. Questa riconfigurazione non incide soltanto sul piano funzionale, ma investe anche la dimensione simbolica e memoriale dei luoghi, attenuandone la capacità di operare come depositi di temporalità stratificate e come dispositivi critici.

Resta pertanto aperta la questione del loro statuto all'interno della città contemporanea, caratterizzata da una crescente pressione verso la saturazione e la messa a valore dello spazio. In questo contesto, i vuoti ereditati dal bombardamento possono essere interpretati come elementi di resistenza, capaci di sottrarsi, almeno temporaneamente, a logiche di completa determinazione funzionale. Essi mantengono aperta la possibilità che non si esaurisce nella costruzione, ma che si esercita anche nella definizione consapevole di ciò che resta non costruito.

Alla luce di queste considerazioni, i vuoti del centro storico di Alghero non possono essere ridotti a esiti residuali di un evento traumatico, ma devono essere riconosciuti come componenti strutturali del sistema urbano. In relazione al tema del frammento, essi operano come dispositivi critici e immagini aperte, capaci di mettere in discussione l'idea stessa di continuità e di introdurre una dimensione riflessiva all'interno della rappresentazione degli spazi urbani.

In sintesi, il vuoto si configura non come un problema da risolvere, ma come una condizione epistemica e operativa attraverso cui la rappresentazione dei luoghi può interrogare se stessa. È in questa tensione, tra memoria e possibilità, tra frammento e immagine, che i margini lasciati dal bombardamento del 1943 continuano a produrre senso, offrendo alla città non una mancanza, ma una risorsa critica e generativa.

Bibliografia

- De Sola Morales, I. (2013). Terrain vague. In P. Barron, & M. Mariani (Eds.), *Terrain Vague* (pp. 24–30). Routledge.
- Di Sante, C. (2022). *Area Bombing. I bombardamenti anglo-americani sull'Italia durante la Seconda guerra mondiale* (Vol. 28). ISR Pt editore.
- Heidegger, M. (2006). Building dwelling thinking. In M. Joanne, & S. Marquard (Eds.). *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 66–76). Routledge.
- Manieri Elia, M. (2008). Il vuoto, il riso e la capacità di progetto. In M. M. Elia (Ed.), *Topos e progetto: Il vuoto* (pp. 4–10). Gangemi Editore.
- Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Marsilio.
- Treib, M. (2013). *Spatial recall: Memory in architecture and landscape*. Routledge.

Immagine

I luoghi della memoria della città storica di Alghero.

Realtà e riflesso. Memoria dell'alluvione valenciana

DANA 2024
CONCERNED PHOTOGRAPHY
DISPOSITIVO INTERPRETATIVO
FRAMMENTO
MEMORIA COLLETTIVA

Il 29 ottobre 2024, la DANA ha colpito la comunità valenciana causando l'esondazione del fiume Tùria e sommergendo di fango i comuni a sud di València, trasformando radicalmente il paesaggio urbano. Il contributo propone una fotografia realizzata nell'immediato post-evento come dispositivo interpretativo: l'immagine opera attraverso il capovolgimento dell'intera prospettiva, facendo emergere il riflesso delle architetture distrutte sulla superficie dell'acqua alluvionale. Quel ribaltamento traduce visivamente la sospensione epistemica delle comunità colpite, ossia il collasso dei riferimenti ordinari attraverso cui uno spazio urbano viene riconosciuto, vissuto e abitato.

La fascia di detriti che separa i due livelli dell'immagine, occupa la soglia tra la città che esisteva e quella che dovrà essere reinventata. La fotografia non restituisce ciò che non c'è più: rende leggibile la struttura di quella mancanza, sottraendo la memoria della catastrofe all'oblio che segue il ciclo mediatico.



CATERINA VETTRAINO
Sapienza Università di Roma
Dipartimento di Pianificazione, Design,
Tecnologia dell'Architettura
vettraino.197454@studenti.uniroma1.it

Il 29 ottobre 2024, la DANA ha colpito la comunità valenciana con precipitazioni mai viste prima, portando il fiume Tùria, che passa appena fuori la città di València, ad esondare e travolgere la maggior parte dei comuni a sud tra cui: Paiporta, Benetússer, Catarroja, Albal, Massanassa, Xirivella, Picanya, Alfafar, e Sedaví, che la mattina del 30 ottobre 2024, si sono risvegliate distrutte e ricoperte di fango. La DANA, ha colpito indiscriminatamente qualsiasi cosa, lasciando il paesaggio urbano radicalmente devastato.

Lo scenario post-alluvionale aveva i caratteri di una devastazione totale: automobili accartocciate e impilate lungo le strade per liberare il passaggio, abitazioni svuotate con oggetti accumulati sui marciapiedi: mobili, fotografie, suppellettili, tutto irrecuperabile. Sulle facciate degli edifici il livello raggiunto dall’acqua restava inciso come una linea stratigrafica, misura silenziosa dell’entità dell’evento. Accanto a quei segni involontari comparivano scritte tracciate nel fango, messaggi di dissenso verso la gestione istituzionale dell’emergenza, diretti al governo Sánchez, accusato di un intervento tardivo che, secondo molti abitanti, aveva aggravato le conseguenze di una catastrofe già annunciata.

La fotografia dell’alluvione DANA non opera come documento ma come dispositivo interpretativo che rende visibile l’invisibile: la sospensione epistemica di una comunità, la perdita di categorie ordinarie di spazio e identità. L’immagine proposta eccede la testimonianza, si propone di interrogare, selezionare e costruire un punto di vista.

Il termine *‘concerned photography’* si riferisce a una pratica fotografica orientata a sensibilizzare l’opinione pubblica su questioni sociali, politiche ed economiche, utilizzando l’immagine come strumento di denuncia e riflessione. La sua efficacia si misura sempre in relazione a un meccanismo specifico di rimozione: non esiste uno spazio invisibile in astratto, ma forme diverse di invisibilità che richiedono risposte visive differenti. Gianni Berengo Gardin insieme a Carla Cerati, nel reportage fotografico *Morire di Classe* (1969), realizzato all’interno dei manicomi italiani, operava contro una rimozione istituzionale e deliberata: i manicomi erano strutture fisicamente chiuse, la cui invisibilità era garantita dallo Stato. Letizia Battaglia, documentando la violenza mafiosa nella Sicilia degli anni Settanta e Ottanta, affrontava una rimozione di natura culturale, fondata sull’omertà e sulla complicità sociale. In entrambi i casi, lo spazio rimosso era tale per una scelta attiva di occultamento. Il caso del post-DANA appartiene a una categoria diversa. La catastrofe è stata visibile, sovraesposta, seguita in tempo reale. Il rischio non era la censura ma la saturazione: il ciclo mediatico produce attenzione intensa e breve, dopo la quale lo spazio della catastrofe tende a chiudersi per esaurimento collettivo, metabolizzato senza essere elaborato. L’immagine risponde precisamente a questa forma di invisibilità temporale: non porta alla luce ciò che era nascosto, ma trattiene nello sguardo ciò che stava per essere dimenticato. La fotografia opera attraverso il capovolgimento dell’intera prospettiva: una scelta deliberata che non appartiene al registro del reportage documentario ma a quello del dispositivo interpretativo. Il ribaltamento serve a far emergere il riflesso delle architetture distrutte sulla superficie dell’acqua alluvionale, instaurando un rapporto dialettico tra ciò che è reale e ciò che è riflesso. Il reale, ossia le strutture danneggiate, i muri scarnificati, le facciate private delle loro funzioni, si proietta in una controparte speculare che ne restituisce la forma ma ne sospende la certezza ontologica: è riconoscibile ma non è verificabile, è presente ma appartiene già a una dimensione di perdita.

Questo meccanismo visivo produce nel lettore dell’immagine un effetto di disorientamento iniziale. Lo

sguardo fatica a ricomporre la scena, a stabilire quale dei due livelli sia quello reale e quale il riflesso, e in questo sforzo rallenta, si sofferma, entra nei dettagli. È precisamente quella decelerazione percettiva a trasformare l’immagine: da documento a esperienza.

La fascia di detriti che separa i due livelli costituisce il punto compositivo e concettuale più denso dell’immagine. Rami spezzati, fango, materiali edilizi disgregati formano una soglia temporale: il sedimento fisico dell’evento, la traccia materiale di ciò che l’acqua ha trasportato nel momento del passaggio. Quella striscia occupa lo spazio intermedio tra ciò che era e ciò che rimane, tra la città che esisteva e quella che dovrà essere reinventata.

Nell’immagine di Valencia, lo studium barthesiano è immediatamente leggibile: le architetture danneggiate, l’acqua alluvionale, i detriti restituiscono il contesto dell’evento con chiarezza documentaria. È proprio quella fascia a funzionare da punctum (Barthes, 1980): il dettaglio che ferisce e trattiene lo sguardo perché non appartiene né al livello reale né al suo riflesso, ma occupa quello stesso spazio intermedio, quella soglia temporale già impressa nella materia dei detriti. È precisamente in quel residuo, in quella persistenza parziale di forme architettoniche ancora riconoscibili ma irrimediabilmente alterate, che si localizza il concetto di frammento nella sua accezione teorica più precisa. Aldo Rossi, in *L’architettura della città* (1966), identifica nelle rovine e nei resti urbani i luoghi privilegiati della memoria collettiva: non perché conservino il passato intatto, ma perché lo rendono leggibile nella sua discontinuità.

Colin Rowe, in *Collage City* (1978), radicalizza questa prospettiva leggendo il frammento non come perdita ma come possibilità critica: ciò che sopravvive alla distruzione porta con sé una densità di significato che l’architettura integra non possiede.

L’architettura di Paiporta e dei comuni limitrofi, così come appare riflessa nell’acqua alluvionale non è né integra né completamente perduta, ma sospesa in una condizione intermedia che porta con sé la traccia stratificata di tutto ciò che era prima del 29 ottobre 2024.

Il lavoro dell’immagine costruisce un dispositivo che rende pensabile il vuoto lasciato dalla catastrofe. La fotografia non restituisce ciò che non c’è più: rende leggibile la struttura di quella mancanza, la sua forma, il suo peso specifico. È in questo senso che il frammento diventa progetto: attraverso la propria incompletezza, produce un racconto che altrimenti rischierebbe di sedimentarsi nell’invisibile collettivo. Questa leggibilità non è solo teorica, la capacità della fotografia di rendere visibile il frammento assume una funzione concreta nel processo di ricostruzione identitaria e urbana delle comunità colpite. Fissare la traccia materiale dell’evento significa sottrarlo all’oblio istituzionale che segue ogni catastrofe: il dolore condiviso, reso pubblico e visibile, diventa fondamento di coesione collettiva. La memoria dell’evento non è un residuo passivo ma una risorsa attiva, capace di orientare la ricostruzione non solo fisica degli spazi urbani ma anche delle relazioni che li abitano.

È precisamente davanti al frammento, davanti a ciò che rimane di una casa, di un quartiere, di una vita domestica ridotta a oggetti irriconoscibili, che la solidarietà ha trovato la propria forza motrice. Chi andava ad aiutare portava con sé un pensiero difficile da scacciare: quella casa distrutta sarebbe potuta essere la propria. Quella identificazione, alimentata dalle storie che emergevano nel lavoro fianco a fianco con chi aveva appena perso tutto, trasformava il frammento da segno di perdita irreversibile a punto di partenza per una ricostruzione che non era solo materiale. L’esperienza della DANA ha impresso una traccia che non ap-

partiene al paesaggio fisico ma alla memoria collettiva di chi l’ha vissuta e di chi ha scelto di attraversarla per aiutare. Quella solidarietà ha prodotto lo stesso effetto, non ricostruendo ciò che era andato perduto, ma rendendo condivisibile il peso di quella perdita e trasformandola in fondamento di qualcosa di nuovo.

Bibliografia

- Barthes, R. (1980). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Einaudi.
- Battaglia, L. (1999). *Passion justice freedom: Photographs of Sicily*. Aperture.
- Cerati, C., & Berengo Gardin, G. (1969). *Morire di classe: La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*. Einaudi.
- Rossi, A. (1966). *L’architettura della città*. Marsilio.
- Rowe, C., & Koetter, F. (1978). *Collage city*. MIT Press.

Immagine

Riflesso urbano su superficie d’acqua. Il capovolgimento della prospettiva instaura un rapporto dialettico tra architettura preesistente e paesaggio post-alluvionale.

Paiporta (València), novembre 2024.

Atmosfere del passato: documentazione fotografica delle tonnare siciliane

FOTOGRAFIA
ATMOSFERA
ROVINE ABBANDONATE
TONNARE SICILIANE
PATRIMONIO

La storia della Sicilia è stata profondamente influenzata dal mare sin dal remoto passato. Questo legame si è consolidato con la pesca del tonno, che attraverso il sistema delle tonnare – introdotte dagli arabi dopo averle ereditate dai fenici – è stata una importante risorsa produttiva per l’isola. Complementare all’impianto di pesca in mare era quello di terra, definito *malfaraggio*, un complesso architettonico destinato alla preparazione delle reti, alla manutenzione delle imbarcazioni e alla lavorazione, conservazione e distribuzione del prodotto.

A partire dagli anni Cinquanta del Novecento il declino dell’andamento del mercato del tonno portò all’abbandono delle tonnare e dei rispettivi malfaraggi.

Un lavoro di ricerca, documentazione fotografica e rappresentazione architettonica ne restituisce la memoria attraverso una mappatura visiva. L’articolo si concentra sul valore della fotografia come strumento per riportare alla luce il passato ed evocarlo attraverso le sue atmosfere.



Il patrimonio delle antiche tonnare siciliane

Il bordo costiero che delinea il profilo della Sicilia è costellato da un cospicuo patrimonio architettonico, costituito ormai da resti abbandonati e decadenti che un tempo erano dedicati alla pesca e alla lavorazione del tonno mediante la pratica della *mattanza*. Questi complessi architettonici definiti *malfaraggi* sono comunemente noti con il nome delle tonnare di cui erano a servizio. La pesca del tonno – che durante la primavera dall'Oceano Atlantico attraversava lo Stretto di Gibilterra per migrare verso il Mediterraneo alla ricerca di un luogo ideale per la riproduzione e la deposizione delle uova – ha costituito per l'isola una delle principali risorse produttive, contribuendo alla sua ricchezza economica, culturale e politica (Zanca, 1994, p. 2). Numerosi reperti archeologici e diverse iconografie sono testimoni delle innovazioni tecnologiche connesse alle attività della pesca, delle rotte migratorie di questi grandi pesci pelagici e del loro valore per l'economia e la sussistenza dei popoli del Mediterraneo (Tusa, 2006, p. 114). Uno fra i reperti meglio conservati, oggi conservato al Museo Mandralisca di Cefalù, è costituito da un cratere siciliota del IV sec. a. C., in cui è rappresentato un venditore di tonno mentre sta tagliando il pesce già decapitato con un coltello simile nella forma a quelli usati nelle tonnare (Pepe, 2006, p. 22). Insieme a queste più antiche testimonianze, il patrimonio materiale delle tonnare – costituito dalle reti, dalle imbarcazioni e dai numerosi attrezzi – è ancora, in alcuni casi, ben conservato in piccoli musei. Le architetture che accoglievano il complesso sistema di rituali, gesti e tradizioni legato alle attività di pesca rappresentano, invece, le tracce più fragili, frammenti sparsi per il territorio e parti residue – sebbene ancora fortemente leggibili – di un sistema più esteso di organizzazione dello spazio costiero e delle pratiche produttive che un tempo ha alimentato il settore dell'industria conserviera e un'economia prospera, oltre ad aver garantito alle comunità la possibilità di vivere secondo le risorse locali.

Il sistema architettonico del malfaraggio e la lavorazione del tonno

I complessi architettonici connessi alle attività di pesca del tonno riprendevano la forma planimetrica delle masserie agricole, ancora riconoscibile nei *mal-faraggi* meglio conservati, come in quello della tonnara di Scopello. Gli ambienti principali – disposti generalmente attorno ad un cortile centrale, il *baglio* – erano: le *camparie*, i grandi magazzini per il deposito di reti e attrezzi; le *trizzane* che fungevano da arsenale per la costruzione e la manutenzione delle imbarcazioni; la *loggia*, uno spazio nel quale avveniva la lavorazione del tonno; l'*appiccatoio* o *bosco*, costituito da canali alla siciliana e da archi che supportavano una copertura generalmente costituita da travi di legno, in cui venivano appesi i tonni per dissanguarsi prima della salatura; le case per l'abitazione dei tonnaroti, del *rais* e dell'intera ciurma; la residenza dei proprietari e quasi sempre una piccola cappella (Zanca, 1994, p. 8).

Le attività della tonnara, che dopo la pesca proseguivano nello stabilimento, erano assicurate da un ingente numero di lavoratori, formato sia da uomini sia da donne, che si dividevano nello svolgimento di diversi compiti. Ciascun operaio dirigeva una determinata macchina: la tagliatrice per il taglio, la caldaia in cui avveniva la bollitura, il forno per la cottura, la bordatrice, l'autoclave e l'aggraffatrice, rispettivamente per la formazione delle lattine, la loro sterilizzazione e chiusura. Dopo la pesca il tonno veniva portato alla fabbrica e appeso. Il pesce veniva tagliato, lavato in apposite va-

sche e bollito, dopo aver fatto defluire l'acqua le operaie lo mettevano ad essiccare. In seguito, veniva selezionato e inscatolato manualmente dai lavoratori che lo disponevano all'interno di latte. Dalla metà dell'Ottocento, la lavorazione comincia a seguire il processo di industrializzazione e avviene il passaggio dalla conservazione tradizionale sotto sale al metodo di bollitura e confezione sott'olio in scatole di latta, acquisito dagli inglesi, come avveniva, ad esempio, a Favignana (Li Vigni, 2006, pp. 144-149).

La fotografia come strumento di indagine storica
e l'atmosfera del lavoro industriale nei *malfaraggi*

La ricostruzione storica del lavoro nelle tonnare è l'esito non solo delle testimonianze scritte e orali ma anche di quelle visive e la fotografia diviene uno strumento di ricerca fondamentale – insieme alle varie forme del disegno – grazie ai molti autori italiani e stranieri che hanno documentato le attività nelle fabbriche. Un esempio è costituito dalle immagini in bianco e nero del fotografo tedesco Herbert List (1903-1975) che nel 1951 ha documentato la mattanza nello stabilimento Florio sull'isola di Favignana (<https://www.magnum-photos.com/arts-culture/nature/herbert-list-la-mattanza-la-tonnara/>).

Altri autori da annoverare sono Josep Koudelka, Jean Gaumy, Leonard Freed, Melo Minnella, Enzo Brai, Francesco Paolo Michetti, le cui fotografie sono state pubblicate nel 1986 all'interno del volume di Vincenzo Consolo dal titolo *La pesca del tonno in Sicilia*, edito da Sellerio. Insieme a questi, il fotografo palermitano Giò Martorana ha pubblicato con lo stesso editore altri due volumi di interesse intitolati rispettivamente *Tonnara* (1995) e *Volti del mare* (1997).

In queste fotografie è possibile cogliere l'atmosfera che un tempo si respirava in quei luoghi, la durezza di un lavoro intimamente legato alla cultura mediterranea e influenzato dalle condizioni atmosferiche, dai venti e dalle maree. Un'osservazione attenta che si sofferma sugli sguardi dei lavoratori e le loro pose, permette di coglierne la fierezza e l'orgoglio, la loro unione, passione e condivisione di un mestiere che si intreccia con la loro esistenza.

Dalle fotografie emergono gli assunti sostenuti nel 1890 dall'economista inglese Alfred Marshall (1842-1924) il quale facendo riferimento alle industrie localizzate le riteneva non meramente delle forme organizzative di un processo produttivo, bensì complessi ambienti sociali, in cui la rete di relazioni tra gli uomini che vi lavorano determina un processo di trasmissione culturale (Becattini, 1987, pp. 8; 46-47). Da ciò deriva l'espressione 'atmosfera industriale' (Marshall, 1972, pp. 395-396) che emerge anche dallo studio delle fonti fotografiche legate alla tradizione della mattanza.

La documentazione fotografica delle tonnare siciliane come traccia del passato

Nel 2019 l'autore ha attraversato le coste siciliane per censire, geolocalizzare e documentare i resti di questa cultura del mare. Sono state fotografate trenta tonnare e dieci torri facenti parte del sistema difensivo costiero siciliano e spesso adibite alla difesa delle tonnare. Poco più della metà di queste architetture sono state recuperate e trasformate in ristoranti e strutture alberghiere che però mantengono un richiamo alle vecchie attività dello stabilimento attraverso l'esposizione di fotografie storiche e di oggetti recuperati, quali grosse ancore, come nel caso della tonnara del Tono di Milazzo; alcune strutture architettoniche sono state adibite a piccoli

musei della tonnara, come ad esempio, per citarne un caso, la tonnarella dell'Uzzo all'interno della Riserva Naturale Orientata dello Zingaro. Infine, alcune strutture ibridano le due funzioni, come nella tonnara e torre di Bonagia. Le restanti costituiscono un patrimonio architettonico a rischio destinato all'estinzione; sono un esempio le tonnare di Avola, di Santa Panagia e di Portopalo di Capo Passero nella provincia di Siracusa e la tonnara del Secco e di San Giuliano a Trapani.

Per ciascuno di questi malfaraggi sono stati realizzati i disegni cartografici in scala 1:10000 che dettagliano la relazione di prossimità con i centri abitati, le strade e i corsi d'acqua e le piante in scala 1:100 che approfondiscono gli elementi architettonici e inquadrano i punti di presa delle fotografie realizzate (Ciammaichella & Vitale, 2025, p. 6-7).

In queste immagini si coglie un'atmosfera diversa rispetto a quella che si percepisce dalle fotografie in bianco e nero realizzate negli anni in cui le tonnare erano attive. Dominano un senso di abbandono e silenzio di un paesaggio prima vivo ora vuoto. Osservando queste fotografie è possibile percepire la medesima atmosfera che si coglierebbe trovandosi fisicamente in quei luoghi e i significati in relazione ad essa. I percetti atmosferici sono stati messi in relazione e identificati con le 'significatività' (Griffero, 2010, p. 14).

Il documento fotografico diviene uno strumento attraverso il quale percepire le atmosfere e i suoi significati; possiede, inoltre, la potenzialità di rigenerare le nostre capacità di lettura (Costantini, citato da Guerrieri, 2013, p. 198). Guardare queste fotografie permette di immaginare quello che in quei luoghi avveniva, le fatiche e le storie personali delle persone che vi lavoravano. Questi spazi abbandonati, insieme alle loro fotografie, diventano frammenti di memorie e “le atmosfere [...] manifestano in senso metaforico la ‘corporeità-propria’ della città, che, con la caotica molteplicità (Schmitz) delle situazioni del suo essere e apparire come città, racconta la vita nella (e della) città” (Hasse citato in Griffero, 2010, p. 100).

Conclusions

Fernand Braudel inizia la sua opera *Les Mémoires de la Méditerranée* affermando che "la testimonianza più bella dell'immenso passato del Mediterraneo è quella che ci fornisce il mare stesso". Eppure, l'abbandono di questi luoghi e la difficoltà ad accedervi conducono inevitabilmente alla perdita della loro memoria. Di fronte l'indifferenza e le difficoltà nel portare a compimento interventi di restauro, la fotografia diviene uno strumento attraverso il quale poter registrare "il mutare e insieme il permanere dei caratteri essenziali di quel paesaggio" (Adams, 1995, IX introduzione di Paolo Costantini). Le immagini diventano come atti di ricostruzione di questi "frammenti dello spazio [...] da proteggere" (cfr. pp. 58; 70).

Come ha affermato il fotografo francese Jean- Luc Chapin che cerca attraverso la fotografia di rendere immortali le tracce di un paesaggio i cui dettagli segnano il passare del tempo: “la vita è memoria. [...] È un ricordo del passato e del futuro. Tutti i momenti unici sono piccoli pezzi di un’immagine più grande [...] I frammenti sono solo momenti di un movimento. Il caleidoscopio è sempre presente” [traduzione a cura dell’autore] (Caujolle, 2006).

Bibliografia

Adams, R. (1995). *La bellezza in fotografia: Saggi in difesa dei valori tradizionali*. Bollati Boringhieri.

Becattini, G. (a cura di). (1987). *Mercato e forze locali: Il distretto industriale*. Il mulino.

Ciammaichella, M. & Vitale, M. (2025). Echi di silenti memorie: Atlante delle tonnare siciliane. in Palestini, C., Brusaporci, S., Caffio, G. & Basso, A. (a cura di). (2025). *Reuso 2025. Territorio Marginali Patrimonio a Rischio: Documentazione Restauro Rigenerazione Sostenibilità*. Publica. (pp. 2-12).

Caujolle, C. (2006). *80+80: Photo_graphisme*. Filigranes Editions.

Griffero, T. (2010). *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*. GLF editori Laterza.

Guerrieri, W. (2013). Attualità del documentario. In Val-
torta, R. (a cura di). *Luogo e identità nella fotografia
italiana contemporanea*. (pp. 193-247). Einaudi.

Li Vigni, V. P. (2006). La cattedrale del lavoro. In Pepe, C. (a cura di). (2006). *Rotte dei tonni e luoghi delle tonnare nel mediterraneo dalla preistoria a oggi*. Herder.

Marshall, A. (1972). *Principi di economia*. Utet.

Tusa, S. (2006). Rotte: Traffici e pesca nei mari occidentali della Sicilia antica. In Pepe, C. (a cura di). (2006). *Rotte dei tonni e luoghi delle tonnare nel*

mediterraneo dalla preistoria a oggi. Herder.

Zanca, R. (1994). *Le Tonnare: Kalos Luoghi di Sicilia*. Ariete.

Crediti

Questo lavoro si inserisce all'interno di una ricerca più ampia iniziata come tesi di laurea magistrale conseguita presso l'Università luav di Venezia dal titolo *Malfaraggi: Progetto di un atlante fotografico delle tonnare siciliane* a cui ha avuto seguito la pubblicazione di *Echi di silenti memorie. Atlante delle tonnare siciliane* negli atti del Convegno Reuso 2025, scritto insieme a Massimiliano Ciammaichella, relatore della tesi. A lui si dedica questo nuovo scritto.

Immagine

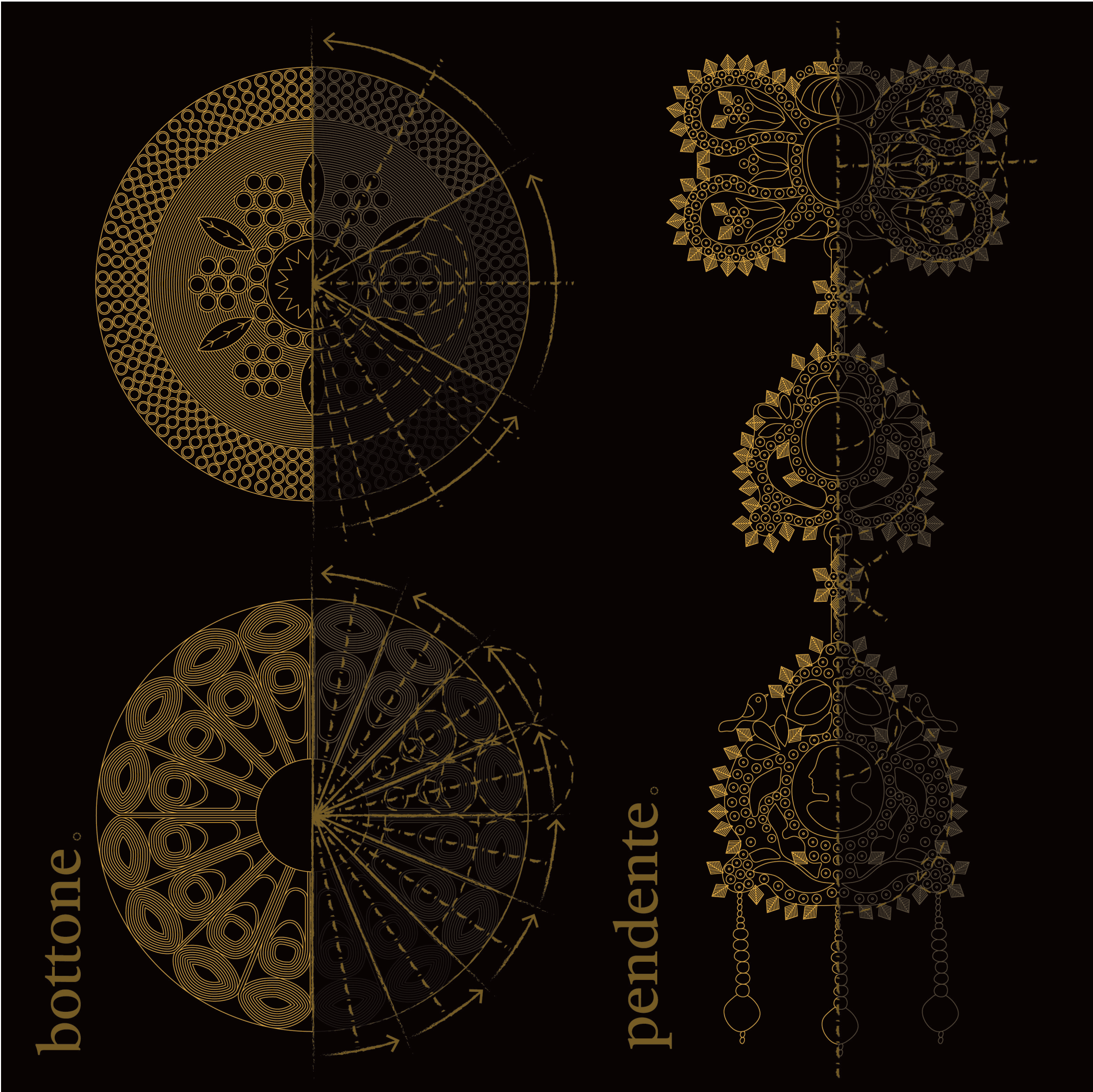
Le immagini fanno parte di un ampio lavoro di documentazione fotografica delle tonnare siciliane avvenuto nel 2019 e rappresentano le tonnare di Capo Passero, Monte Cofano, San Nicola l'Arena, Marzamemi, Terrauzza e Santa Panagia, distribuite tra le province di Trapani, Palermo e Siracusa. Fotografie di Marta Vitale.

Geometrie in filigrana: rappresentare l'arte orafa sarda

GIOIELLI
SARDEGNA
PATRIMONIO CULTURALE IMMATERIALE
DISEGNO
ARTIGIANATO

Il contributo studia la tradizione orafa sarda nell'ambito del patrimonio culturale immateriale, analizzando il complesso sistema di saperi tecnici e simbolici, tramandato per secoli tramite la pratica e la memoria orale degli artigiani.

Vengono ripercorse le origini e l'evoluzione dell'ornamento personale nell'isola, dalla civiltà nuragica al costume tradizionale contemporaneo, ponendo il gioiello sardo all'interno del contesto della Convenzione UNESCO del 2003 per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale. L'arte orafa viene esplorata attraverso lo studio di due tra gli elementi più caratteristici della tradizione, il bottone e il pendente, mettendone in evidenza la struttura e le regole geometriche che determinano l'armonia delle forme. Il testo si concentra su quelle che sono e possono essere le modalità di documentazione e divulgazione del sapere artigianale, mettendo in risalto il ruolo del disegno come strumento interpretativo e come pratica conoscitiva.



Gli elaborati raccolti nella sezione *Sguardi* inquadrano l’argomento ‘frammento’ nei contesti della separazione, della schematizzazione e del pluralismo, legati tutti al concetto dell’alterità. Ne *L’oggetto della raffigurazione* (1992), Giovanni Anceschi ha infatti identificato nell’alterità un elemento imprescindibile dei processi di raffigurazione, poiché questa può essere messa in atto solo quando il soggetto percepisce come ‘altro’ l’oggetto da rappresentare e dunque da schematizzare. Sulla scia degli studi di Roland Barthes, Jean-Luc Nancy ha altresì affermato in *Abbas Kiarostami. L’evidenza del film* (2004) che separazione e distanza (non solo in termini spaziali, ma anche temporali e critici) sono strutturalmente necessari per la generazione della presenza e dell’immagine.

Le rappresentazioni grafiche, in effetti, non solo suscitano consapevolezza del proprio contenuto visibile nei diversi osservatori, ma interrogano questi ultimi a proposito delle loro diverse relazioni con il mondo. Del resto Barthes ha riconosciuto, ne *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), due caratteri ritrovabili nelle immagini fotografiche: lo *studium*, presente in qualsiasi fotografia e sempre codificato, è dato dal contenuto informativo, razionale e sociale recato all’osservatore in merito alla scena, mettendo quest’ultimo in comunicazione col fotografo; il “*punctum*”, di natura ineffabile e riscontrabile dagli osservatori solo in certe fotografie (in declinazioni ogni volta diverse e personali), è un particolare casuale, repentino e memorabile che li colpisce. In ogni osservatore dunque, la presa di coscienza della distanza tra la scena rappresentata e il proprio contesto d’appartenenza fa riemergere la consapevolezza dello scorrere del tempo nella propria esistenza.

Pur con finalità e modalità differenti, questi temi sono stati esplorati chiaramente anche dalla semiotica con vocazione analitica, la quale si avvale di strutture per descrivere e analizzare i testi. Per lo strutturalismo linguistico, una struttura è un modello composto unicamente da relazioni differenziali e Umberto Eco – nel suo *La struttura assente* (1968) – ha sottolineato che per interpretare in modo proficuo una struttura come un sistema di differenze è necessario intenderla anche come possibilità di trasposizione, ossia il principale mezzo di un qualsiasi sistema di trasformazioni. È semplice osservare come questo concetto di trasformazione implica ovviamente un prima e un dopo, una separazione temporale. Inoltre, nel domandarsi se questa struttura sia identificabile come uno strumento analitico flessibile o il termine ontologico di una ricerca definitiva, Eco è giunto alla conclusione che cercare una struttura ‘ultima’ – dunque da noi definibile anche come ‘immutabile’ e ‘totalizzante’ – condurrebbe inevitabilmente verso entità non strutturabili come l’Inconscio, l’Essere, l’Altro.

Le connessioni tra i binomi individualità/collettività, tradizionalismo/utopismo e le distanze spazio-temporali sono anche state alla base della critica mossa da Colin Rowe e Fred Koetter in *Collage City* (1978) verso la pianificazione urbana su vasta scala introdotta dal Movimento moderno. Per gli autori, infatti, questo modello di città come insieme di costruzioni disposte liberamente in vasti spazi aperti è una negazione dei processi dialettici e diacronici tipici degli ambiti urbani tradizionali, definiti dall’addizione in successione di spazi aperti e pubblici derivanti da scelte progettuali precise. Rowe e Koetter, già influenzati nella propria attività accademica dal modello epistemologico di Karl Raimund Popper, mutuano il concetto di utopia come fossilizzazione espresso da quest’ultimo in *Miseria dello storicismo* (1944) e *La società aperta e i suoi nemici* (1945). Per Popper infatti, storicisti e utopisti coltivano l’illusione di poter individuare le autentiche aspirazioni

e finalità della società, ad esempio delineando le sue tendenze storiche o analizzando i suoi bisogni in relazione al contesto temporale: secondo il filosofo, però, se per assurdo l’utopia venisse conseguita, essa non permetterebbe più alcuna evoluzione o trasformazione nel tempo, in modo analogo alla struttura ‘ultima’ ipotizzata da Eco. Tuttavia, riconoscendo che l’immagine della città non può fare a meno di tendere asintoticamente all’utopia, Rowe e Koetter hanno cercato di proporre una teoria di progettazione urbana che mediasse tra tradizionalismo e utopismo.

È dunque l’alterità a consentire la pluralità degli sguardi: tale pluralità viene inquadrata dai contributi che ora andiamo a presentare attraverso le lenti della distanza spazio-temporale, della schematizzazione geometrica, della dialettica tra individualità e collettività.

La linea d’indagine dedicata alla *separazione temporale* raccoglie quegli elaborati che studiano il concetto di frammento prevalentemente come traccia di una durata, una sequenza, un insieme di azioni, percezioni ed espressioni non simultanee. Il tempo non è considerato solo come successione cronologica, ma anche come condizione attraverso la quale l’immagine separa, sovrappone e ricompone esistenze differenti. In *Visioni di Roma. La città tra architetture reali e memoria cinematografica*, Alessia Barbagallo, Ludovica Berto e Giulia Fagnani analizzano il tema attraverso il rapporto tra cinema e spazio urbano. Roma viene interpretata come città nella quale architetture reali e memoria filmica si sovrappongono, generando un immaginario condiviso che modifica la percezione collettiva dei luoghi: ogni figura cinematografica agisce come traccia di un tempo narrativo sedimentato sullo spazio fisico. Con *Frammenti e rappresentazioni visive e sonore nello spazio infrastrutturale*, Rosina laderosa ed Emanuele laucci Di Caprio studiano la rappresentazione della Linea 1 della metropolitana di Napoli. Il Disegno viene assunto come dispositivo capace di mettere in relazione fotografie, paesaggio sonoro, spettrogrammi e onde sonore, costruendo una tavola in cui spazio visivo e spazio acustico non si fondono, ma restano in tensione. Il suono introduce infatti una dimensione processuale e l’infrastruttura non viene restituita come immagine unitaria, ma come sequenza di eventi, passaggi, variazioni e tracce. Nel suo *Frammenti di narrazione: l’architettura programmatica nella visione cinematografica*, Martina Giuseppa Nocita confronta la frammentazione programmatica di Rem Koolhaas e la costruzione cinematografica di Wes Anderson. In particolare, *The Grand Budapest Hotel* viene letto come dispositivo spaziale complesso, fondato su assialità, gerarchie, simmetrie, collegamenti e scomposizioni controllate: la temporalità interpreta lo spazio come successione narrativa. Gian Marco Pallai propone una ricerca intitolata *Paesaggio immateriale: lo spazio come effetto percettivo dell’agire*, presentando una riflessione sulla rappresentazione come dispositivo capace di attivare la costruzione percettiva dello spazio: egli decontestualizza la fotografia *Il tuffatore* di Nino Migliori e la ripropone in un ambiente che suggerisce solo le condizioni di possibilità di uno spazio; l’azione è ciò che si lega alla separazione temporale.

La seconda linea d’indagine è incentrata sulla *separazione spaziale* e interessa i contributi interpretanti il frammento soprattutto come soglia, distanza, attraversamento e discontinuità territoriale: lo spazio non viene assunto come unità stabile, ma come campo di relazioni parziali; la separazione non è soltanto fisica o geografica, ma anche percettiva e semiotica. Nel loro *data/RUINS: l’architettura abbandonata come spazio fuori dal tempo*, Mirko Bonfiglio e Alessio Caccamo espongono i risultati di un progetto di ricerca artistica condotto su tredici siti abbandonati nel territorio

romano tra il 2024 e il 2025, interpretando l’architettura dismessa come dispositivo di sospensione attraverso fotografia analogica, registrazioni sonore, spettrogrammi e book d’artista. Questa ricerca non documenta semplicemente il degrado, ma costruisce una lettura critica della dismissione urbana. Con il lavoro intitolato *Del frammento Ex Sanderson. Un pre-testo*, Antonio Fede analizza l’ex stabilimento Sanderson di Messina quale rovina d’archeologia industriale e segno aperto nel paesaggio della riviera sud. La riflessione parte da un sopralluogo fotografico e dalla condizione d’inaccessibilità del sito, osservato attraverso le inferriate dell’ingresso principale. Lo sguardo diventa quindi il primo strumento conoscitivo: la rovina non viene attraversata fisicamente, ma interpretata a distanza, lungo una tensione tra materialità, memoria e trascendenza. Nel suo *The Flickering Image. Re-presenting Impermanence at Siza’s Piscina das Marés*, Giulia Cammarelle effettua una disamina della *Piscina das Marés* di Álvaro Siza a Leça da Palmeira: la costa viene letta come limite mobile, continuamente ridefinito dalle maree, dall’erosione, dalla luce e dall’esperienza sensoriale. Il collage digitale proposto seleziona, sottrae e ricompone gli elementi della piscina, eliminando alcune presenze costruite per rendere visibile la loro assenza. Con *Teselas, un viaggio per frammenti*, Sandro Parrinello si concentra sul disegno da viaggio e la rappresentazione del paesaggio argentino. Disegnare significa isolare porzioni significative della realtà, fissarle attraverso una sintesi intenzionale e trasformarle in segni capaci di restituire relazioni spaziali, luminose e culturali; ogni disegno separa un luogo dall’esperienza continua dell’attraversamento, ma la sequenza delle tessere ricompone una memoria spaziale aperta, fondata su percezione, selezione e immaginazione.

La terza linea d’indagine, riguardante le *schema-tizzazioni*, raccoglie quei lavori che assumono il frammento come un dispositivo di astrazione, modellazione e conoscenza. In essi il disegno non si limita a rappresentare una forma già data, ma costruisce strumenti capaci di rendere leggibili relazioni invisibili: traiettorie luminose, strutture prospettiche, rapporti geometrici, ombre, punti di vista e configurazioni spaziali. Con *La luce come dispositivo interpretativo dello spazio architettonico*, Nicole Proietti Cosimi riflette sul rapporto tra percezione visiva, luce e grafo, illustrando come lo spazio non venga percepito nella sua totalità, ma attraverso porzioni luminose discontinue che il soggetto connette e interpreta: il frammento non è quindi inteso come perdita, ma come modalità attiva di conoscenza dello spazio; il grafo viene introdotto come segno capace di tradurre in forma leggibile ciò che la geometria convenzionale non restituisce. In *Tassellare la luce. Geometria, materia e percezione nei Poliedri di Venini*, Virginia Droghetti e Stefano Costantini conteatualizzano storicamente la progettazione del sistema dei *Poliedri* della vetreria Venini, per poi procedere con un’analisi volumetrica e materica di tali prodotti, approfondendo in modo rilevante gli aspetti della genesi geometrica e dell’uso delle trasparenze. Nel loro *Indagare l’architettura dipinta: la Natività della Vergine di Pietro Lorenzetti*, Jessica Romor e Alessandra Apostolico analizzano testimonianze grafiche come indizi per la conoscenza del patrimonio architettonico non direttamente accessibile. La ricerca propone un doppio metodo di restituzione: sincronico, basato sulla scomposizione semantica dello spazio rappresentato; diacronico, fondato sull’analisi prospettica e sulla ricostruzione geometrica degli ambienti. Il frammento dipinto diventa una struttura interpretabile, capace di rivelare la logica spaziale e comunicativa dell’autore. Ne *Il gioco plastico delle ombre*, Elisa Guarino e Marco Fasolo partono da

un’inversione del rapporto canonico tra oggetto, luce e ombra. L’ombra, normalmente considerata effetto proiettivo di una forma, viene assunta come dato iniziale da cui risalire alla configurazione dell’oggetto che l’ha generata: l’ombra diventa schema, vincolo e matrice generativa; il frammento è assunto come traccia geometrica reversibile. La rappresentazione non descrive soltanto, ma apre un campo di possibilità progettuali, a partire da un segno immateriale.

L’ultima linea d’indagine ha a che vedere con il *confronto tra individualità e collettività*: essa raccoglie quei contributi dove il frammento è preso come traccia identitaria, memoria condivisa e dispositivo di relazione tra soggetto e comunità. In questi lavori, lo sguardo non si limita a registrare un oggetto visibile, ma ricostruisce presenze assenti attraverso narrazioni orali, impronte domestiche, oggetti personali e dispositivi collettivi di visione. In *Viaggio nell’immaginario siciliano: narrazioni visive tra memoria e IA*, Pierambra Palesano studia il rapporto tra patrimonio orale, narrazione visiva e intelligenza artificiale, riportando gli esiti di un progetto partito dai racconti della tradizione siciliana, reinterpretati poi attraverso immagini prodotte con strumenti d’IA generativa e, infine, organizzati in una collana editoriale pensata per un pubblico infantile e come strumento di mediazione culturale transgenerazionale. Con *Oggetti in Luce*, Lidia Odierna offre delle considerazioni sul ritratto indiretto: attraverso la cianotipia, una raccolta di oggetti non viene semplicemente fotografata, ma lascia impronte luminose, viene ridotta in ombra, forma e traccia; l’identità non è restituita dal volto, ma da frammenti materiali scelti attraverso un dialogo con i soggetti ritratti. Ogni cianografia diventa una mappa minima di un territorio intimo e personale. Nel suo *Dal Kaiserpanorama al progetto Specula Mundi: genealogia dello sguardo e voyeurismo contemporaneo*, Maria Laura Rossi espone la riattivazione del *Kaiserpanorama* ottocentesco nel progetto *Specula Mundi* dello stilista Alessandro Michele per Valentino. Il dispositivo viene interpretato come una macchina dello sguardo fondata su aperture individuali, visione parziale e controllo della percezione. Si esplicita così la tensione tra visione privata e condizione pubblica: lo spettatore osserva da solo, ma all’interno di una struttura collettiva, nella quale altri spettatori compiono simultaneamente lo stesso gesto.

La grande varietà delle ricerche e degli spunti appena passati in rassegna conferma così quanto il valore pluralista insito in ogni frammento sia proteiforme e capace di condurre a diversi ‘insiemi di partenza’ immaginari, (ri)costruibili dalla mente di ciascun potenziale osservatore.

Visioni di Roma. La città tra architetture reali e memoria cinematografica

ROMA
CINEMA
CULTURA VISIVA
IDENTITÀ URBANA

Il contributo indaga il rapporto tra cinema e spazio urbano attraverso il caso di Roma, città divenuta set di numerose produzioni internazionali. Le immagini girate lungo le sue strade hanno contribuito a costruire un immaginario condiviso: molte scene sono diventate iconiche e continuano a influenzare la percezione collettiva dei luoghi. In questo modo, gli spazi urbani non sono più soltanto ambienti fisici, ma scenari riconoscibili attraverso il filtro cinematografico, nei quali esperienza reale e memoria filmica si sovrappongono. Il cinema agisce come una forma di mediazione percettiva: orienta lo sguardo, suggerisce narrazioni e modifica l'esperienza dello spazio. L'elaborato visivo propone una composizione in cui architetture reali e figure cinematografiche coesistono, costruendo una geografia parallela fondata su riconoscimenti culturali condivisi.



ALESSIA BARBAGALLO, LUDOVICA BERTO, GIULIA FAGNANI
Sapienza Università di Roma
Facoltà di Architettura, CdLM DCVM
barbagallo.2273536@studenti.uniroma1.it

Introduzione
Il rapporto tra cinema e spazio urbano costituisce da tempo un terreno privilegiato di riflessione interdisciplinare, in cui convergono studi urbani, visual studies e cultura cinematografica. La città non è soltanto un set cinematografico, ma diventa essa stessa un testo visivo, continuamente riscritto dalle narrazioni filmiche. Il cinema contribuisce a una rielaborazione dello spazio urbano capace di incidere sulla percezione collettiva dei luoghi e di costruire identità civiche riconoscibili attraverso le immagini (Amato, 2016). Roma rappresenta un caso emblematico di questo processo. Fin dalle prime produzioni cinematografiche, la città è stata continuamente attraversata, messa in scena e reinterpretata, diventando uno dei principali riferimenti dell’immaginario cinematografico internazionale. In tale contesto, il contributo presenta un intreccio visivo tra spazi urbani reali e personaggi tratti dal mondo cinematografico, dando vita a una geografia alternativa basata su riferimenti culturali comuni.
Cinema e percezione dello spazio urbano
Il cinema non si limita a rappresentare la città, ma ne costruisce una vera e propria esperienza percettiva e narrativa. Attraverso inquadrature, montaggio e selezione di dettagli, i film producono una specifica lettura dello spazio urbano in cui il confine tra spazio reale e immaginato si fa labile. Più che una semplice riproduzione, la cinematic city è una configurazione spaziale mediata dal dispositivo filmico (Domizi, 2016). Lo spettatore viene inserito all’interno di luoghi che impara a riconoscere e declinare emotivamente, sviluppando una familiarità che permette di abitare e immaginare la città anche senza averne un’esperienza diretta (Bazin, 2005; Lynch, 1960). In questo processo, lo spazio architettonico non è uno sfondo inerte, ma un dispositivo attivo. Se l’architettura orienta lo sguardo del passante, la regia orienta quello dello spettatore: i percorsi reali e quelli filmici si intrecciano, convertendo lo spazio concreto in un prodotto culturale e simbolico (Minuz, 2011). Questa immagine condivisa si sedimenta nel tempo, attribuendo ai luoghi una dimensione ulteriore rispetto alla loro materialità. Il cinema prolunga così la durata simbolica dei luoghi, fissandone le rappresentazioni in una memoria collettiva che non è solo visiva ma culturale. In questo senso, la cinematic city arricchisce il patrimonio immateriale urbano, inteso come insieme di immagini e narrazioni che si sovrappongono alla città fisica, influenzandone la valorizzazione e la trasmissione nel tempo (UNESCO, 2003). Attivando significati che vanno oltre la materia costruita, le narrazioni filmiche offrono agli edifici una ‘seconda vita’ che persiste e si tramanda come traccia narrativa e frammento immaginario.
Roma tra architettura e immaginario cinematografico
Dal 1905, con La presa di Roma di Filoteo Alberini, la città è simultaneamente oggetto di rappresentazione e sede di produzione cinematografica. Ogni film propone una propria Roma (storica, popolare, monumentale, marginale) contribuendo a ridefinirne continuamente identità e immagine (Ricci, 2016). Da Rossellini e De Sica a Fellini, Magnani e Sordi, il cinema ha trasformato la memoria storica della ‘città eterna’ in linguaggio moderno, rendendola mito contemporaneo e patrimonio condiviso. La città appare

sia come documento sia come interpretazione: monumenti celebri e spazi periferici convivono, mostrando Roma non come cartolina immobile ma come organismo in evoluzione.

Fotogrammi e narrazioni costruiscono esperienze di ‘seconda mano’ che influenzano comportamenti, riconoscibilità dei luoghi e attrattività turistica, generando una coincidenza tra narrazione, spazio e identità. Il cinema agisce così sulla quotidianità urbana, inserendo le architetture in un immaginario globale: strade ordinarie si convertono in icone e le rovine diventano scenari simbolici (Ricci, 2016).

Roma emerge quindi come città altamente figurabile, dove passato e presente coesistono e dove il cinema, più che descriverla, la reinventa continuamente, trasformandola in specchio universale dell’esperienza urbana e cuore pulsante della cultura cinematografica italiana e internazionale.

L’immagine: visioni di Roma

L’immagine non intende ricostruire fedelmente luoghi o scene, ma visualizzare analiticamente il modo in cui Roma continua a essere abitata dalle visioni del cinema, mostrando come i luoghi urbani persistano nella memoria collettiva attraverso i personaggi e le immagini che li hanno resi iconici. Roma è scelta come luogo simbolo perché rappresenta la città italiana in cui il legame osmotico con il cinema è più profondo: i suoi monumenti sono diventati cornici per film famosi in tutto il mondo.

La costruzione dell’immagine combina ricerca iconografica, analisi spaziale e sensibilità estetica. La selezione dei monumenti e delle scene filmiche non è casuale: ogni elemento è stato scelto per la sua capacità di evocare immediatamente contesti storici, emozionali e narrativi.

I monumenti (Colosseo, Fontana di Trevi, Castel Sant’Angelo, San Pietro, Piazza di Spagna) sono rappresentati in bianco e nero, senza bordi netti che li isolino: si presentano come fondale continuo, tessuto urbano che non si lascia separare dalla sua storia. Il bianco e nero non è nostalgia, ma dichiarazione di permanenza, infatti la città esiste indipendentemente dagli sguardi che la attraversano.

Su questi strati si sovrappongono figure cinematografiche appartenenti a epoche differenti. Tra le icone degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta emergono Anna Magnani in *Roma città aperta* (Rossellini, 1945); Audrey Hepburn e Gregory Peck in vespa in giro per le vie del centro; Anita Ekberg e Marcello Mastroianni che si abbracciano alla Fontana di Trevi in *La dolce vita* (Fellini, 1960). A queste si affiancano rappresentazioni più recenti dell’immaginario romano degli anni Duemila e contemporanei, come la figura eroica del gladiatore interpretato da Russell Crowe, Toni Servillo in *La grande bellezza* (Sorrentino, 2013), l’interpretazione da ‘giovane papa’ di Jude Law e la Roma in bianco e nero di Paola Cortellesi. Queste figure rappresentano il cinema come presenza ‘senza corpo’: personaggi che abitano i luoghi solo sullo schermo, lasciando tracce emotive e narrative che persistono nella nostra memoria collettiva. La loro semitrasparenza permette di intravedere l’architettura reale, che continua a esistere sotto e oltre la memoria filmica. Il colore monocromatico saturo dei personaggi ha una funzione identificativa: distingue visivamente ciascun riferimento cinematografico e lo rende immediatamente riconoscibile rispetto al fondo in scala di grigi, rendendo percettibile la sovrapposizione tra spazio fisico e ricordo visivo.

La semitrasparenza è il dispositivo visivo centrale della composizione. Architettura e immagine cinematografica coesistono nello stesso punto dello spazio visivo: lo

spettatore non può guardare il monumento senza che un personaggio lo attraversi, né può guardare la figura senza che la pietra reale traspaia. È la struttura stessa della cinematic city: una realtà che non è mai solo materiale o solo immaginata, ma sempre la sintesi di entrambe.

La dimensione temporale è altrettanto centrale: combinando film di epoche diverse, l’immagine suggerisce come Roma sia continuamente attraversata dalla storia cinematografica, rendendo visibile la stratificazione temporale che caratterizza la città. Monumenti antichi, edifici barocchi e scorci moderni convivono in un’unica rappresentazione, rendendo tangibile la continuità della memoria urbana.

Conclusione

Il caso di Roma dimostra come il cinema non si limiti a documentare la città, ma contribuisca attivamente a costruirlne l’identità percepita di uno spazio. Le immagini filmiche si sedimentano sui luoghi reali, trasformando monumenti e piazze in riferimenti condivisi che sopravvivono ben oltre la singola visione. L’elaborato visivo traduce questa sovrapposizione in forma grafica: l’accostamento tra architettura in bianco e nero e figure cinematografiche semitrasparenti restituisce visivamente il modo in cui esperienza diretta e memoria filmica coesistono senza escludersi. Roma emerge così come organismo culturale in continua ridefinizione, in cui il cinema agisce come strato ulteriore di significato stratificato sul tessuto urbano.

Bibliografia

Amato, F. (2016). Introduzione alla 3ª Sessione. Le trasformazioni del paesaggio urbano: Urbanscapes e cineturismo. In E. Nicosia (Ed.), *La città di celluloid**e tra vocazione turistica ed esperienze creative* (pp. 357–361). EUM.

Bazin, A. (2005). *What is cinema?* University of California Press.

Domizi, R. (2016). *Lo spettatore urbano tra cinematic city e urban screen: Nuove modalità di «visione» nell’età contemporanea* [Tesi di dottorato, Università degli Studi Roma Tre].

Fellini, F. (1960). *La dolce vita* [Film]. Riama Film; Pathé Consortium Cinéma.

Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.

Minuz, A. (Ed.). (2011). *L’invenzione del luogo: Spazi dell’immaginario cinematografico*. ETS.

Ricci, P. (2016). Roma nel cinema e il cinema a Roma: Luoghi, valori e identità. In I. Pezzini & A. C. de Oliveira (a cura di), *Roma in divenire tra identità e conflitti: Pratiche di vita e produzione del senso fra Roma e San Paolo* (Vol. 1, pp. 49–73). Edizioni Nuova Cultura.

Rossellini, R. (1945). *Roma città aperta* [Film]. Excelsa Film.

Sorrentino, P. (2013). *La grande bellezza* [Film]. Indigo Film; Medusa Film; Babe Films; Pathé.

UNESCO. (2003). *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage*. https://ich.unesco.org/en/convention.

Crediti

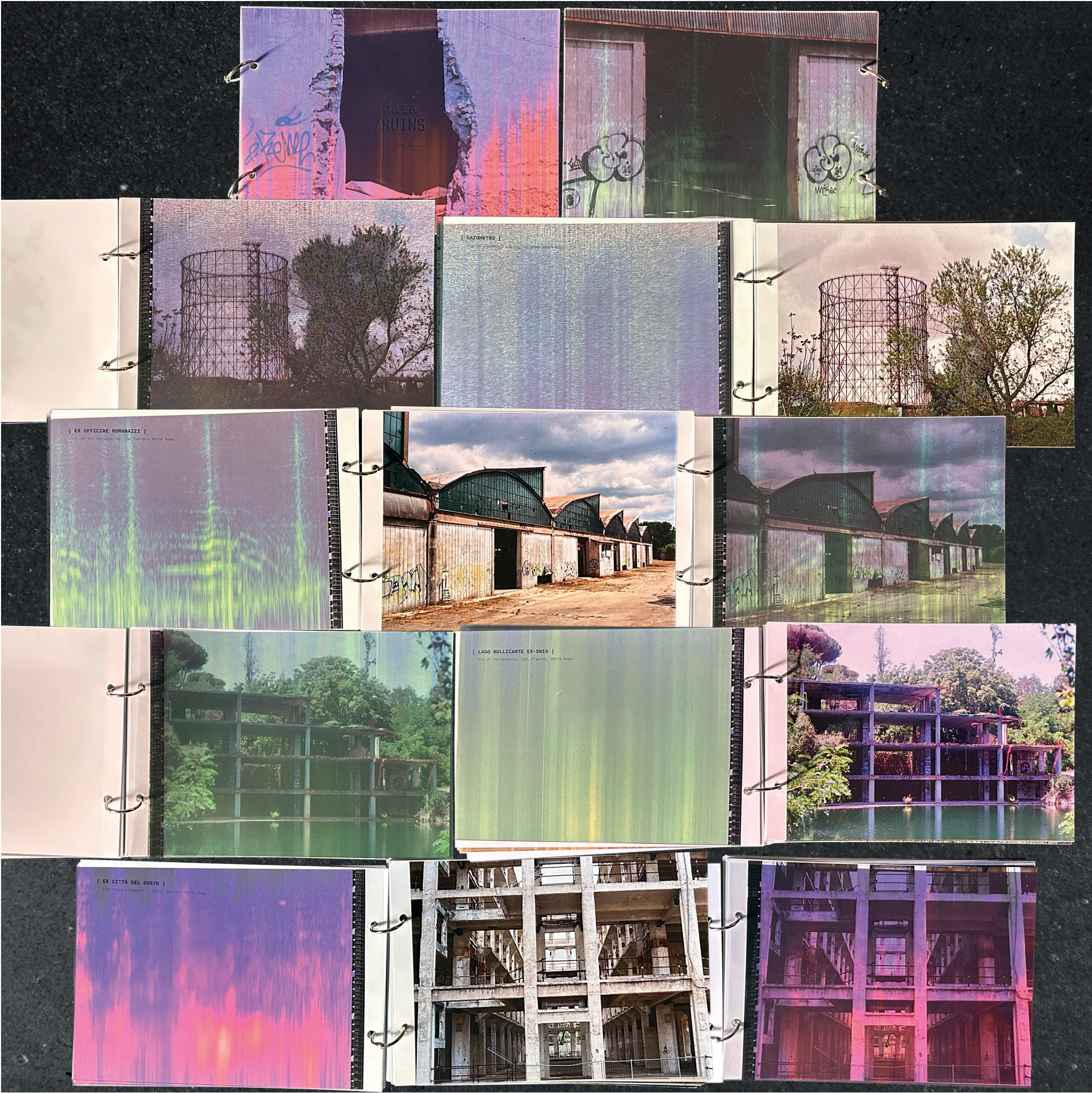
Fotogrammi da: <i>Vacanze romane</i>, <i>La dolce vita</i>, <i>Roma città aperta</i>, <i>Il gladiatore</i>, <i>La grande bellezza</i>, <i>The Young Pope</i>, <i>C’è ancora domani</i>. Foto monumenti: elaborazione di immagini di pubblico dominio.
Immagine
Composizione visiva che accosta architetture romane e figure cinematografiche provenienti da epoche e generi diversi. La città reale si sovrappone a quella ricordata attraverso i film, generando uno spazio riconoscibile non solo per esperienza diretta ma per memoria culturale condivisa (elaborazione grafica degli autori).

data/RUINS: l'architettura abbandonata come spazio fuori dal tempo

ARCHITETTURA ABBANDONATA
SOSPENSIONE TEMPORALE
FOTOGRAFIA ANALOGICA
SONIFICAZIONE
PATRIMONIO DISMESSO

data/RUINS è un progetto di ricerca artistica condotto su tredici siti abbandonati nel territorio romano tra il 2024 e il 2025. Il paper indaga l'architettura abbandonata come dispositivo di sospensione temporale – uno spazio in cui passato e presente convivono nella materia senza annullarsi a vicenda. Attraverso pratiche ibride di fotografia analogica e sonificazione ambientale, il progetto restituisce questa condizione senza ridurla a documento del degrado. La sovrapposizione fisica di fotografia e spettrogramma nel book d'artista riproduce la logica stratificata dei siti stessi: due sistemi semiotici distinti che, nella coesistenza, producono senso irriducibile a ciascuno. La dismissione urbana emerge così non come eccezione ma come condizione strutturale, e il frammento architettonico non come perdita ma come punto epistemico in cui la città rivela la propria contraddizione.

MIRKO BONFIGLIO, ALESSIO CACCAMO
Sapienza Università di Roma
Facoltà di Architettura
mirko.bonfiglio@uniroma1.it



Il tempo sospeso dell’abbandono

Roma custodisce una cartografia parallela a quella ufficiale: un sistema di spazi che la funzione ha dismesso ma che la città non ha ancora deciso di cancellare. Gasometri, fabbriche farmaceutiche, cineteatri, mercati generali, alberghi svuotati, laghi nati per accidente dall’allagamento di ex industrie tessili. Luoghi che continuano a esistere in una condizione che non è né il passato né il presente, ma una soglia tra i due.

Questa condizione è il punto di partenza di data/RUINS, un progetto di ricerca artistica condotto su tredici siti abbandonati nel territorio romano tra il 2024 e il 2025. Il paper si concentra su sei di essi e si propone di indagare l’architettura abbandonata come dispositivo di sospensione temporale, chiedendosi come pratiche ibride di documentazione, fotografia analogica e sonificazione dei suoni ambientali, possano rendere percepibile quella sospensione senza risolverla.

L’architettura abbandonata come dispositivo temporale

Il luogo antropologico, secondo Marc Augé (1992), è quello spazio in cui si sedimentano identità, relazione e storia: uno spazio che ‘vive nella storia’ attraverso la stratificazione di gesti, memorie e pratiche collettive. L’architettura abbandonata occupa rispetto a questa definizione una posizione paradossale: è ancora un luogo identitario ma ha perduto la relazione viva con i suoi utenti. È un luogo antropologico che continua a esistere come forma senza più poter essere praticato come spazio.

Questa sospensione produce un’esperienza temporale peculiare. Tim Edensor (2005) descrive le rovine industriali come spazi in cui passato e presente coesistono materialmente senza risolversi: la superficie architettonica vi è letteralmente stratificata, poiché “attraverso l’ultimo strato erompono una serie casuale di strati precedenti, mentre la vernice si gonfia e forma vesciche, e le crepe si aprono per rivelare una combinazione di rivestimenti composta da primer, sottofondo o calce bianca” (Edensor, 2005, p. 72, tda). La rovina non è un edificio fermo nel passato: è un edificio in cui più tempi sono simultaneamente leggibili sulla stessa superficie. L’intonaco scrostato di un edificio abbandonato mostra insieme la sua origine costruttiva, l’umidità accumulata in decenni di abbandono e il micelio che colonizza le pareti oggi. Non c’è gerarchia tra questi strati: tutti appartengono al presente dell’edificio.

Colin Rowe e Koetter (1978), ragionando sul collage come metodo critico in architettura, descrivono questa logica nei termini di una “*temporal collision*” cioè una collisione tra tempi che non si annullano ma coesistono in tensione produttiva. Il collage architettonico, come quello visivo, opera attraverso la “scoperta di rassomiglianze occulte in cose apparentemente dissimili” (Rowe & Koetter, 1978, p. 142), combinando frammenti di epoche diverse che nella loro giustapposizione generano un senso nuovo, irriducibile a ciascuno di essi. L’architettura abbandonata funziona esattamente così: è un collage involontario, prodotto non da un autore ma dall’azione congiunta del tempo, dell’umidità, della vegetazione, del caso.

Sei siti, una mappa della dismissione

I sei siti selezionati coprono una gamma tipologica ampia e consentono di leggere la dismissione urbana come condizione strutturale, non eccezionale, del tessuto romano.

Il Gazometro di Ostiense e le Ex Officine Romanazi di Tor Cervara condividono la logica della struttura come scheletro: forme geometriche di dimensioni monumentali che hanno perso la funzione ma non la capacità di imporre una presenza. Le Officine in particolare – più inaccessibili, più radicalmente abbandonate – mostrano quella “redistribuzione spaziale degli oggetti” che Edensor (2005, p. 115) descrive come caratteristica delle rovine industriali: un riordino non pianificato che produce ‘assemblaggi casuali’ dotati di una loro enigmatica coerenza.

L’Ex Città del Gusto di Marconi e l’Ex Fabbrica Penicillina di Ponte Mammolo appartengono invece alla categoria del corpo architettonico in declino attivo: la matericità delle superfici vi è densa, stratificata, sensorialmente intensa. La Fabbrica Penicillina – uno degli episodi più significativi del razionalismo romano applicato all’industria farmaceutica – porta nella sua degradazione il paradosso che Edensor individua in tutti gli spazi industriali dismessi: oggetti e strutture che “implicano i corpi di coloro che li hanno fabbricati” (Edensor, 2005, p. 117), convocando presenze assenti attraverso la sola materialità residua.

La terza coppia introduce la dimensione comunitaria con forza maggiore. L’Hotel ‘il Bidet’ – soprannome che porta in sé l’ironia di un quartiere – è un edificio residenziale in cui l’abbandono ha preservato, paradossalmente, l’identità collettiva. Il Lago Bulicante Ex-SNIA di Pigneto è un caso ancora più raro: uno spazio naturale emerso per caso dall’allagamento di un’ex fabbrica tessile, oggi presidio di resistenza urbana contro la speculazione edilizia. Se il luogo antropologico di Augé è quello in cui le collettività “pensano nello stesso tempo all’identità e alla relazione” (Augé, 1992, p. 51), questi due siti ne sono la versione rovesciata e più vitale: la dismissione non ha cancellato l’identità, l’ha moltiplicata.

Fotografia e sonificazione come strumenti di lettura temporale

Se l’architettura abbandonata è un dispositivo di sospensione temporale, la domanda metodologica diventa: come si rende percepibile quella sospensione senza ridurla a documento del passato o a estetica del degrado?

data/RUINS risponde con due pratiche complementari. La fotografia analogica, realizzata con Yashica FX-3 su pellicola Kodak ColorPlus 200, affronta ogni edificio secondo una logica frontale e ritrattistica che riprende l’approccio di Basilico: “la mia interpretazione dell’architettura è spesso fisica, quasi antropomorfica, nel senso che un edificio è a volte visto come un corpo vivente” (Basilico, in Bonami, 2001, p. 25). La grana della pellicola, la variabilità cromatica tra un sito e l’altro, le imprecisioni dell’esposizione in ambienti semichiusi non sono limiti tecnici: sono, come dimostra Clément Chéroux (2003), indici del dispositivo che rivelano la temporalità dell’atto fotografico. Barthes aveva già intuito questa dimensione nel noema della fotografia, “è stato”, come attestazione di una presenza passata (Barthes, 1980, p. 87); applicato a una rovina, questo noema si complica: non solo “questo è stato”, ma “questo continua ad essere, in modo che il presente non sa ancora come descrivere”.

La sonificazione agisce su un piano diverso ma complementare. Durante ogni sopralluogo, un registratore Sony ICD-PX240 ha captato il suono ambientale: risonanze architettoniche, rumori filtrati dalle strutture, vento attraverso superfici aperte. Brandon LaBelle definisce lo spazio acustico come uno spazio che “si crea nel tempo”, “privo di punti di fuoco privilegiati”, definito dalla cosa che lo produce e non dalla cosa che lo con-

tiene (LaBelle, 2010, p. XXII). Il suono della rovina è in questo senso un indicatore temporale preciso: registra il presente vivo dello spazio sovrapponendolo alla forma architettonica del passato. Trasformato in spettrogramma attraverso software di data sonification, questo suono diventa immagine: una partitura della rovina stampata su foglio di PVC trasparente e sovrapposta fisicamente alla fotografia nel book d’artista.

Il dispositivo del book riproduce in forma oggettuale la logica temporale dei siti. Ogni apertura presenta una fotografia analogica su carta e, sovrapposto ad essa, lo spettrogramma del suono dello stesso luogo su acetato trasparente. I due strati sono fisicamente separabili: il lettore può vedere ciascuno da solo o nella loro sovrapposizione, transitando tra tre stati di lettura distinti.

Questa struttura materiale è il corrispettivo del collage critico descritto da Rowe e Koetter: due sistemi semiotici, l’immagine indicale della fotografia e la visualizzazione parametrica del suono, che si sovrappongono senza annullarsi e producendo nella loro coesistenza qualcosa che nessuno dei due contiene separatamente. Il punto teoricamente decisivo è che i due strati rimangono distinguibili: non si fondono in una sintesi, ma mantengono la loro separata origine e la loro separata logica. Come gli strati di intonaco sulle pareti, come i tempi sovrapposti nel tessuto di qualsiasi architettura che abbia attraversato la storia, la sovrapposizione nel book produce senso attraverso la coesistenza e non attraverso la risoluzione.

Conclusioni

L’architettura abbandonata non è un residuo del passato. È un dispositivo attivo di sospensione temporale che rende visibili, sulla stessa superficie, strati di tempo che normalmente la funzione e la manutenzione tengono separati. In questo senso il frammento (lo spazio dismesso, la forma architettonica che ha perso la sua destinazione d’uso) non è una perdita da compensare ma una condizione epistemica: un punto in cui la città rivela la propria stratificazione e la propria contraddizione.

data/RUINS ha tentato di rendere percepibile questa condizione attraverso strumenti che ne rispettino la logica: la fotografia analogica nella sua capacità di attestare una presenza senza neutralizzarne la temporalità, la sonification nella sua capacità di rendere visibile l’invisibile acustico, il book nella sua struttura di collage materiale che non risolve la tensione tra i suoi elementi ma la esibisce.

Resta aperta la questione più ampia: quella del patrimonio immateriale degli spazi dismessi, inteso non come archivio da conservare ma come insieme di relazioni sensoriali ancora attive – traducibili, comunicabili, trasmissibili attraverso pratiche che sappiano tenere insieme la rigorosità della documentazione e l’apertura della forma artistica.

Bibliografia

Augé, M. (1992). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Elèuthera.

Barthes, R. (1980). *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (R. Guidieri, Trad.). Einaudi.

Basilico, G., & Bonami, F. (2001). *Gabriele Basilico*. Contrasto.

Chéroux, C. (2003). *L’errore fotografico. Una breve storia*. Einaudi.

Edensor, T. (2005). *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*. Berg.

LaBelle, B. (2010). *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. Continuum.

Rowe, C., & Koetter, F. (1978). *Collage City*. MIT Press.

Immagine

data/RUINS, book d’artista, Roma 2024–25.

Fotografia analogica su carta e spettrogramma del suono ambientale su acetato trasparente: ogni apertura consente tre stati di lettura distinti della stessa architettura abbandonata.

The Flickering Image. Representing Impermanence at Siza’s Piscina das Marés

WATER
IMPERMANENCE
THRESHOLD
TRACE
ERASURE

As the tide advances and retreats, the threshold between land and water is continuously redefined. The architecture built along this edge is shaped by the same dynamic processes. Through Álvaro Siza’s Piscina das Marés in Leça da Palmeira, this contribution approaches coastal architecture as a series of mutable traces. The sea acts as a co-author, altering the built form and challenging assumptions of permanence and control. Reshaped by erosion and time, the work discloses itself only in fragments. Siza’s idea of a ‘flickering image’ captures this partiality, namely the impossibility of fixing the project in a definitive representation. This condition is translated into a visual inquiry through digital collage, understood as a critical device. By selecting, subtracting and recomposing elements, the graphic work does not document the Pools but evokes their impermanence, interpreting the immaterial dimensions of architecture.



Unstable Thresholds

The threshold between land and water is not merely a geographical place, but a complex field of natural and man-made forces. Existing in a state of dynamic equilibrium, the coastline continuously advances and retreats along an indistinct boundary. Coastal architecture is therefore impossible to understand without the dimension of time, and resists any totalising reading. Rather than producing stable objects, it generates fragmented spatial configurations. In an attempt to conquer this boundary, coastal architecture challenges the cyclical power of tidal forces, almost always emerging defeated. This state of near-ruin lends coastal architecture an added quality: the geometric and material configuration of the built is gradually absorbed by use, erosion and time, turning from formal composition into lived situation, atmosphere, trace (Pallasmaa, 2023, p. X). This gradual transformation resists documentation. The coastal threshold cannot be surveyed once and held fixed, but must be returned to, re-read, and re-imagined across time. The scent of saltwater, the crash of waves, temperature and climate are as much elements of architecture as walls, doors and floors. What emerges is the need to experience spaces in a tangible way, prioritising sensory perception over formal unity. In this sense, the coastal threshold is already a fragment, only approached through partial images, memory and imagination.

Three Parallel Lines

These themes resonate with Critical Regionalism, a term used by Frampton to describe certain regional architectural practices emerging from the second half of the Twentieth Century (1980–1992). These architects rejected the universalising tendencies of globalised architecture by emphasising local contexts, without abandoning the language of modernity. Among the defining criteria of this vision, Frampton identifies a tectonic and tactile approach, attentive to topography, climate and light, and open to the reinterpretation of the vernacular. The Piscina das Marés (Tidal Pool), designed by Álvaro Siza in 1966, is an exceptional realisation of these principles. The complex – comprising two swimming pools, terraced areas, changing rooms and a bar – is situated in Matosinhos, a coastal town north of Porto and the architect’s birthplace. The intervention emerges through the interpretation of existing rock formations, reducing its presence to a series of traces. Siza reimagines the site with the aim of subordinating the built to the landscape. As he stated in 1980: “the paths already existed, the pool already existed, the walls are parallel to the granite wall of the avenue, from which they can scarcely be distinguished. Here and there small modifications secure the natural platform” (cited in Fleck, 1995, p. 25).

The intervention is nestled into the rock, set below street level. A low, long concrete wall running parallel to Avenida Marginal is the only visible sign of the complex from the road, where the view of the Atlantic is carefully preserved. The descent, enclosed on one side by the wall and on the other by the changing rooms, unfolds in a state of complete visual isolation. Only the sky is visible above, while the sound of the sea accompanies the transition towards the pools. Inside the changing rooms, dark wood and concrete finishes are enveloped in controlled darkness, marked by a single light source. The space evokes natural cavities, drawing the bather into an atmosphere of intimacy. Outside, one emerges into the intense light of the beach. A children’s pool, closer to the shore, is enclosed by a curved wall. The adult pool extends towards the sea, marked by low,

discontinuous walls set into the rocks. The concrete surfaces echo the colour of the stone in a softer hue, so that the traces of the intervention seem to emerge from the natural setting rather than impose upon it. In the right light, the water’s surface stretches almost indefinitely, dissolving the boundary between pool and ocean. The result is a composition of three parallel lines: “one where sea meets sky, one where sea meets shore, and then the long supporting wall of the Via Marginal” (Siza, cited in Fleck, 1995, p. 25). Every element belongs to both the natural and the built world, yet this dialogue is never fully legible. The project discloses itself in fragments (such as a wall emerging from rock or a concrete edge dissolving into the waterline), and withholds as much as it reveals.

The Sea as Co-Author

The Pools are closely linked to tidal cycles, as suggested by the project’s name. Siza himself acknowledges the vulnerability of his architecture in the face of the ocean. Year after year, the sea intervenes as an unsolicited collaborator: “with the first high tides, the sea took away a little of the wall, corrected what wasn’t quite right” (Siza, cited in Fleck, 1995, p. 25). The work is never complete, but remains open to unpredictable transformation. Anticipating change is therefore a necessary act, one more relevant than ever. As Jonathan Hill writes: “A building designed, occupied and imagined as a ruin acknowledges the co-production of multiple authors, whether human, non-human or atmospheric, and is an appropriate model for architecture in an era of increasing climate change” (Hill, 2019, p. 301). To cope with the intensification of extreme events, architecture must be conceived as part of a broader ecosystem. The boundary between land and water is no longer a fixed line but a blurred liminal zone, capable of absorbing flooding as a variable already present at the design stage. Thus, the Pools exist in multiple states: empty, stormy, calm, overflowing, inaccessible. This condition is not merely ecological, but epistemological. An architecture conceived for impermanence resists the idea of a definitive image, and demands instead a form of representation equally open to change. The project operates as a fragment, a spatial configuration that cannot be stabilised in a single image. Siza is aware of this condition when he states that “each design is bound to catch, with the utmost rigour, a precise moment of a flickering image in all its shades, and the better you can recognise that flickering quality of reality, the clearer your design must emerge” (Siza, 1980). A single photograph cannot convey the emotional qualities, sensory stimuli and atmospheric conditions of a place so deeply rooted in its context. Any representation will be partial, not as a limitation, but as a condition. It is precisely in this gap between the real and the representable that the work of drawing begins.

IV. Drawing the Immaterial

To convey the intangible qualities of the Piscina das Marés, one needs to operate through memory and imagination rather than documentation. The aim is to detach the place from a specific moment in time, in favour of a less precise and more allegorical image. The medium of digital collage allows the selection and recomposition of visual elements, amplifying their emotional dimension. “Collage invigorates the experience of tactility and time”, writes Pallasmaa (2000, p. 80): two conditions essential to spatial understanding, yet resistant to technical representation

alone. The proposed image does not reconstruct the Pools but reinterprets them through subtraction and layering. Three photographs reassemble an ideal view of the complex, but it is the treatment of colour and texture that separates natural elements and renders them legible. The long wall provides a visual framework; the rocky mass is rendered in cold grey; the pool and the ocean share a continuous blue surface; the sky is a uniform field opening towards the horizon. Three lines mark the thresholds between these registers, echoing the composition Siza himself described. The architectural traces of the pool (walls, steps, edges) are deliberately removed through a cut-out, highlighting the fragmented nature of the boundary between land and water. Their absence, rendered in white, makes visible the minimal yet decisive presence of the built within the natural. A similar logic, though in a different medium, governs Chillida’s subtractive collages, in which “voids were inscribed in the top-most surface revealing layers beneath” (Shields, 2023, p. 44). In this sense, the collage functions as a *grafia*, a visual writing that interprets, re-elaborates and evokes the immaterial dimensions of architecture. It holds open the gap between the real and its representation, the same gap in which Siza’s architecture operates.

Bibliografia

- Fleck, B. (1995). *Alvaro Siza*. Spon.
Frampton, K. (1992). Critical regionalism: Modern architecture and cultural identity. In K. Frampton, *Modern architecture: A critical history* (3rd ed.), (pp. 314–327). Thames and Hudson.
Hill, J. (2019). *The architecture of ruins: Designs on the past, present and future*. Routledge.
Pallasmaa, J. (2000). Hapticity and time: Notes on fragile architecture. *The Architectural Review*, 207(1239), 78–84.
Pallasmaa, J. (2023). Foreword. In J. A. E. Shields (Ed.), *Collage and architecture* (pp. ix–xii). Routledge.
Shields, J. A. E. (2023). *Collage and architecture*. Routledge.
Siza, A. (1980). To catch a precise moment of fluttering image in all its shades. *A+U: Architecture and Urbanism*, 123, 9.

Imagine

Three Parallel Lines. Piscina das Marés, Álvaro Siza Vieira, Leça da Palmeira, 1966. Three parallel lines mark the landscape’s thresholds, while the architectural traces of the Pool are removed through a cut-out. Their absence reveals the minimal yet decisive presence of the built within the natural.

La trama del suolo: tombini giapponesi tra narrazione e infrastruttura tecnica

LINGUAGGIO GRAFICO
TOMBINO DECORATO
SEMIOTICA
RAPPRESENTAZIONE
PERCEZIONE

Il contributo interpreta i tombini decorati giapponesi (*manhōru*) come dispositivi semiotici capaci di trasformare il suolo urbano in una superficie narrativa. Alla luce della concezione dello spazio fondata sui concetti di *ma*, *en* e *oku*, la città giapponese è intesa come sistema relazionale continuo, in cui i significati emergono dall'interazione tra elementi e intervalli. In tale prospettiva, anche la micro-scala assume un ruolo determinante nella costruzione dell'immagine urbana, legittimando la presenza di segni diffusi come i tombini decorati. Attraverso un approccio che integra semiotica e teorie della percezione, il paper analizza questi manufatti come elementi di comunicazione visiva, nei quali il linguaggio grafico traduce l'infrastruttura invisibile in contenuti simbolici condivisi, contribuendo alla definizione dell'identità locale e alla costruzione di un'immagine collettiva urbana e nazionale.



ADRIANA CALDARONE
Sapienza Università di Roma,
Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
adriana.caldarone@uniroma1.it

Bibliografia

- Biasi, V. & Carrus, G. (2016). *Le opere di Mario Pannizza. La mostra: “Sotto gni passo: figure, sagome e tombini”*. Journal of Educational, Cultural and Psychological Studies, 13, pp. 219–226. <https://doi.org/10.7358/ecps-2016-013-bias>.
- Duangpatra, P. (2019). *A Case Study of Decoding Patterns and Symbols in Public Arts on the Manhole Cover in Tokyo, Japan*. Journal of Siam Communication Arts Review, 18(24), pp. 195–202.
- Eco, U. (2002). *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Bompiani.
- Ellwood, R.S. & Pilgrim, R. (1985). *Japanese Religion. A Cultural Perspective*. Prentice-Hall.
- Fuccello, F. (1996). *Spazio e architettura in Giappone. Un'ipotesi di lettura*. Edizioni Cadmio.
- Graham, P.J. (2014). Japanese design. Art, Aesthetics Culture. Tuttle Publishing.
- Hajjima A. (2017). *Nature in Miniature in Modern Japanese Urban Space*. In R. Bonaventura, S. Vesco, C. Negri (Eds.), Rethinking Nature in Japan. From Tradition to Modernity (pp. 27–63). Edizioni Ca' Foscari.
- Hamada, N. (2024). Colors in Japanese Art: The Use of Color in Japan's Fine and Decorative Arts. Tuttle Publishing.
- Lewin, K. (1951). Field theory in social sciences. Harper & Row.
- Niglio, O. (2009). *Sulle tracce del MA (間). Riflessioni sulla conservazione dell'architettura in Giappone*. In O. Niglio & K. Kuwakino (Eds.), Giappone. Tutela e conservazione di antiche tradizioni (pp. 1–30). Pisa University Press.

Immagine

La trama del suolo: il tombino decorato giapponese come dispositivo semiotico. Oltre la funzione, il design dei *manhōru* converte l'infrastruttura in un palinsesto di memorie, narrando identità urbane collettive che trasformano il dettaglio quotidiano in un mosaico relazionale e culturale.

e, in particolare, all'isola di Sado, riconosciuta a livello internazionale per la propria tradizione musicale e per il festival annuale che richiama artisti e visitatori da tutto il mondo.

L'uso del colore, infine, costituisce un ulteriore livello semantico: il rosso è generalmente associato alla fortuna, il giallo alla prosperità e al potere, il verde alla salute e alla crescita, mentre il blu richiama valori di pace e saggezza (Hamada, 2024).

In questo processo, l'infrastruttura invisibile (la fognatura, ma anche la memoria collettiva) viene resa visibile attraverso il segno grafico.

Questo passaggio segna una svolta significativa: l'infrastruttura non è più soltanto supporto funzionale, ma diventa medium comunicativo. Il tombino si configura così come un dispositivo semiotico che traduce un contenuto tecnico in un linguaggio visivo condiviso, accessibile e culturalmente connotato (Eco, 2002). I motivi rappresentati non svolgono una funzione puramente ornamentale, ma costruiscono un sistema di segni attraverso cui la comunità si rappresenta e si riconosce.

Le varianti progettuali hanno contribuito a trasformare il suolo urbano in una superficie narrativa, in cui ogni elemento partecipa alla costruzione di un paesaggio simbolico condiviso e rappresentazione di una identità urbana: nel metallo si fissa una memoria codificata.

In tal modo, in prospettiva fenomenologica, l'ambiente urbano si configura come uno spazio esperito attraverso gesti e pratiche quotidiane: i tombini decorati giapponesi contribuiscono alla costruzione di un'atmosfera diffusa e discreta, che si manifesta non tramite la monumentalità, bensì attraverso la reiterazione di segni minimi nello spazio vissuto.

Questa dimensione è rafforzata da pratiche contemporanee (quali il turismo tematico, la fotografia urbana e il collezionismo delle *manhole cards*) che trasformano un elemento infrastrutturale in oggetto di attenzione e ritualità quotidiana. I tombini diventano così dispositivi di attivazione di micro-riti diffusi, capaci di generare coinvolgimento emotivo e partecipazione. Ciò amplia il concetto già esistente dei micro-paesaggi e trasforma la scena urbana da struttura fisica a mosaico relazionale: i frammenti rendono la città leggibile non attraverso monumenti, ma tramite dettagli relazionali e narrazioni.

Tale prospettiva si inserisce, inoltre, in una più ampia dinamica di trasformazione degli stili di vita contemporanei e di transizione verso forme più sostenibili di relazione tra umanità, ambiente fisico e risorse disponibili. È infatti ormai ampiamente riconosciuto, a livello politico, scientifico e sociale, come le questioni ambientali e l'uso sostenibile delle risorse limitate del pianeta costituiscano una sfida cruciale per il presente e il futuro. In questa direzione, anche i segni minimi dell'infrastruttura urbana possono contribuire a ridefinire il rapporto tra spazio, cultura e responsabilità collettiva.

Tale dinamica trova applicazione concreta nei tombini urbani, che convertono superfici funzionali in supporti di memoria e identità condivisa, attraverso un design diffuso di micro-interventi grafici.

Tali manufatti possono essere analizzati come sistemi di comunicazione visiva, che operano con codici iconografici e simbolici.

La diffusione dei tombini decorati non risponde a una logica centralizzata o sistematica. Al contrario, ogni municipalità sviluppa il proprio design, generando una molteplicità di soluzioni locali.

I motivi grafici presenti sui tombini giapponesi risultano classificabili secondo criteri iconologici e semiotici, distinguendo macrocategorie coerenti il linguaggio visivo.

Una prima categoria comprende elementi iconici di carattere architettonico e urbano, quali ponti, edifici e schematizzazioni cartografiche. Nell'immagine, in alto a sinistra si riconosce l'icona dello Yokohama Bay Bridge della omonima città, associato alla presenza dei gabbiani, correlati simbolicamente alle città portuali. In alto a destra compare il tempio *Kinkaku-ji*, il Padiglione d'oro celebre della città di Kyoto; in questo stesso contesto si riscontrano frequentemente anche rappresentazioni stilizzate di mappe di quartieri, di città o di linee ferroviarie.

Una seconda categoria riguarda elementi simbolico-religiosi e mitologici derivanti dalle tradizioni buddhiste e shintoiste. Nel collage, a destra, in posizione verticale, sono raffigurate bambole *Daruma*, amuleti associati a valori di realizzazione personale legati alla tradizione buddhista, la cui forma tondeggiante è ispirata alla leggenda del monaco indiano fondatore del Buddismo (Ellwood & Pigrim, 1985). Nella porzione superiore destra del collage emerge invece la figura dello *Shisa*, creatura apotropaica legata alla religione shintoista, con funzione protettiva dagli spiriti maligni (*Yanamon*) nei confronti degli spazi abitati (Ellwood & Pigrim, 1985).

Una terza categoria comprende elementi della cultura materiale e visiva giapponese, tra cui origami e motivi tessili tradizionali (*wagara*). Gli origami, visibili nell'immagine nella fascia in basso, si configurano come una manifestazione visiva di valori cardine della cultura giapponese (pazienza, precisione e rispetto per il materiale) (Graham, 2014). Tale pratica è ulteriormente associata alla figura della 'gru', emblema nazionale tradizionalmente connesso a significati di longevità e felicità e, al contempo, che richiama tragicamente la città di Hiroshima e il suo ruolo nella costruzione di un immaginario contemporaneo legato alla guerra. Molti tombini celebrano il Monte Fuji, già riconosciuto come simbolo nazionale e patrimonio dell'umanità, mentre acqua e onde assumono valore identitario attraverso le opere di Hokusai, a loro volta divenute emblematiche della cultura giapponese. Nella sezione in basso a sinistra del collage si osservano frammenti di tombini ispirati ai tessuti tradizionali giapponesi, un insieme di motivi geometrici e cromatici caratterizzati da un linguaggio visivo codificato connesso alla ciclicità stagionale, che riflette la profonda connessione dei giapponesi con la natura e la loro estetica.

Infine, una quarta categoria include elementi riferiti a eventi e pratiche locali. Nella seconda fascia dell'immagine è riconoscibile una barca a forma di drago. Tale elemento si configura come una rappresentazione visiva di una tradizione millenaria particolarmente rilevante in Giappone: le corse delle barche drago (*haari o hae*), oggi consolidate come eventi annuali di forte valore identitario. Nella striscia centrale sinistra del collage è inoltre raffigurato un tamburo tradizionale, il *taiko*. La sua rappresentazione, insieme ad altri strumenti musicali, costituisce un riferimento alla Prefettura di Niigata

In Giappone la concezione dello spazio pubblico è profondamente diversa da quella occidentale e si è evoluta attorno ai concetti di 'vuoto', 'continuità' e 'transizione', (*ma, en* e *oku*) (Fuccello, 1996). In particolare, 'ma' indica un intervallo temporale percepibile tra eventi; in architettura, insieme a 'en' e 'oku', definisce lo spazio che intercorre tra le cose (come tra interno ed esterno) arrivando a concepire il vuoto come entità significativa. A differenza della netta divisione occidentale, lo spazio giapponese tradizionale cerca una fluidità tra pieno e vuoto, tra privato e pubblico, tra ambiente costruito e natura (Niglio, 2009). In linea con questa lettura l'impiego del micro-paesaggio giapponese (Hajjima, 2017) si configura come un dispositivo capace di progettare la relazione tra dimensione interna ed esterna all'interno del tessuto urbano. Più che stabilire una separazione netta, esso contribuisce a costruire una condizione intermedia, in cui i limiti tra ambito abitativo, ambiente naturale e spazio pubblico risultano progressivamente attenuati.

Incrociando la teoria della percezione urbana con la pragmatica giapponese, emerge come la città giapponese possa essere interpretata come un palinsesto di significati: l'immagine urbana si frammenta, e la dimensione frammentaria non implica discontinuità, ma costituisce un principio ordinatore. Il tessuto urbano si articola attraverso una molteplicità di elementi minuti e diffusi che, pur nella loro scala ridotta, concorrono alla costruzione della leggibilità complessiva. In questo senso, la relazione tra micro-scala e immagine urbana collettiva assume un ruolo determinante, ridefinendo la scena urbana attraverso il valore semantico e percettivo del dettaglio quotidiano.

In tale contesto, anche i tombini decorati delle principali città giapponesi (*manhōru*) assumono un ruolo rilevante: essi non costituiscono semplici infrastrutture funzionali, ma dispositivi che partecipano alla costruzione dell'identità locale.

Il fenomeno dei tombini decorati nasce a partire dagli anni Settanta, quando si assistette a un'espansione delle reti fognarie moderne, e numerose municipalità promossero l'introduzione di coperture dei tombini decorate con motivi grafici. Questo processo fu inizialmente concepito come strategia per favorire l'accettazione pubblica di opere infrastrutturali percepite come invasive e legate a un immaginario negativo (Duangpatra, 2019).

In questa prospettiva, l'ambito urbano si apre a una lettura che supera la dimensione puramente oggettuale dello spazio, integrando contributi provenienti dalla semiotica e dalle scienze del comportamento. Queste teorie di matrice gestaltista (Lewin, citato in Biasi & Carrus, 2016, p. 223), sottolineano come il comportamento sia funzione della relazione tra individuo e ambiente. Secondo tale impostazione la percezione ambientale è determinata dall'insieme di oggetti, elementi e presenze che lo costituiscono, ma al contempo esercita un'influenza diretta sui comportamenti individuali: un ambiente progettato in relazione ai bisogni e alle aspettative degli utenti può contribuire al benessere quotidiano, mentre, reciprocamente, un contesto percepito come positivo influisce sulle scelte, sulle azioni e sulle modalità di interazione degli individui.

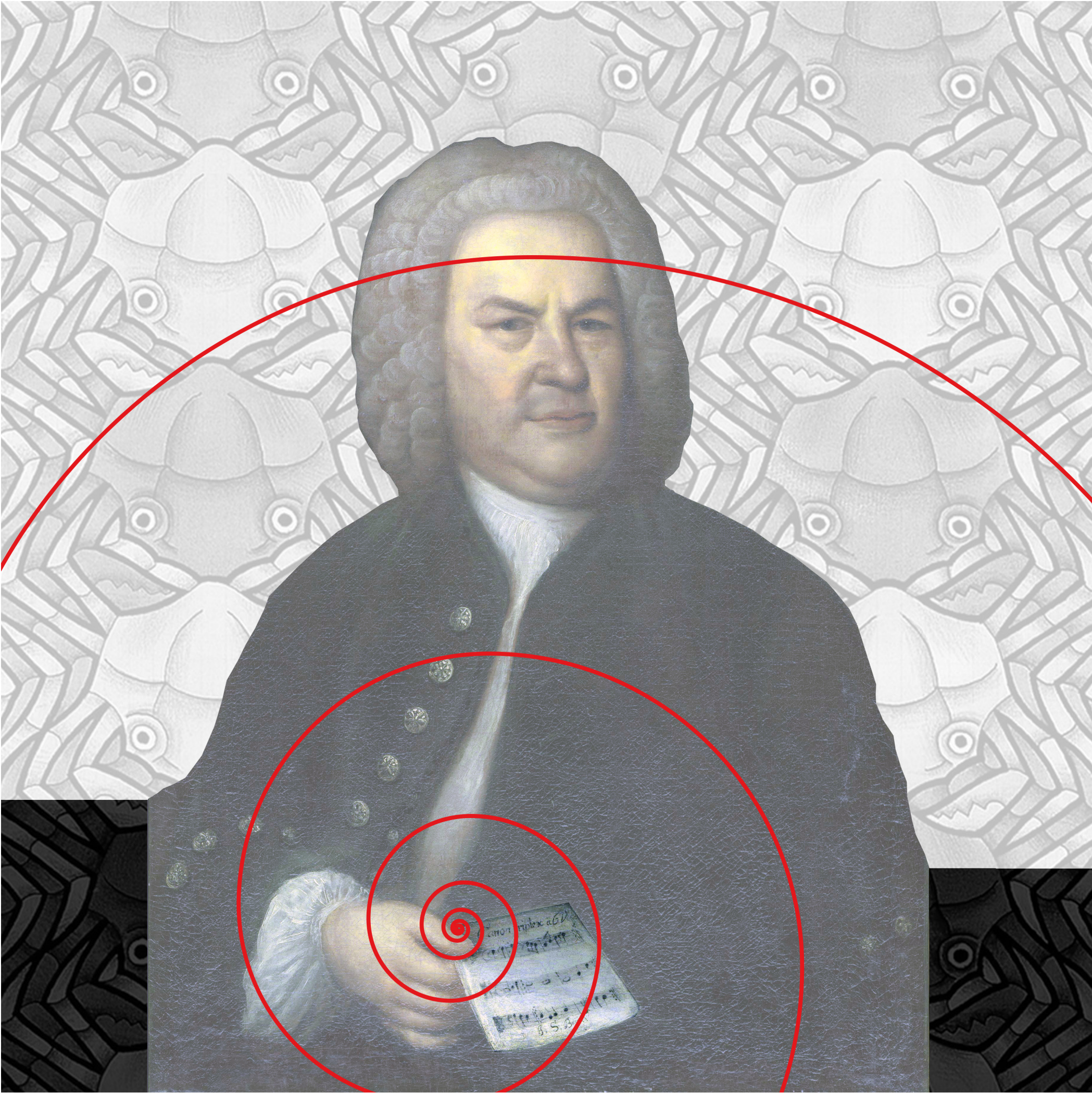
In tale interdipendenza, gli ambienti percepiti come 'interni' (non solo in senso fisico, ma anche angoli intimi o zone nascoste del sé) rappresentano luoghi di memorie personali (Biasi & Carrus, 2016). Tuttavia, in una cultura come quella giapponese, dove il sé non è concepito come entità autonoma ma come parte integrante di un insieme più ampio, la percezione dei luoghi è strettamente connessa a una relazione con l'ambiente inteso come comunità, rendendo gli spazi fisici strumenti di integrazione e continuità identitaria.

Il frammento BWV 1076 e la musica infinita di J.S. Bach

J.S. BACH
BWV 1076
CANONE ENIGMATICO
SPIRALE LOGARITMICA
AUTOSIMILARITÀ

Il ritratto di J.S. Bach realizzato da E.G. Haussmann raffigura il compositore mentre mostra il *Canon triplex a 6 voc.* (BWV 1076), un breve frammento musicale che assume il valore di una vera dichiarazione artistica e intellettuale. Il canone, concepito come *Rätselkanon* (*Canone enigmatico*), presenta solo tre delle sei voci effettive, lasciando all'interprete il compito di ricostruire le altre attraverso procedimenti contrappuntistici. La struttura rivela una straordinaria ricchezza combinatoria, consentendo centinaia di soluzioni coerenti e manifestando la concezione barocca della musica come scienza capace di riflettere l'ordine universale. Il frammento integra inoltre riferimenti simbolici, numerologici e teologici, fondendo arte, matematica e spiritualità. Pur non esistendo prove di un rapporto diretto tra Bach e la spirale logaritmica, il BWV 1076 presenta principi di autosimilarità e trasformazione che richiamano metaforicamente tale curva: da un nucleo tematico semplice si genera una complessità crescente senza perdita di identità strutturale. Questa dinamica trova un'interessante corrispondenza con il concetto di autoreferenzialità sviluppato da Hofstadter, secondo cui musica, matematica e arte condividono strutture ricorsive capaci di produrre forme complesse a partire da regole essenziali.

DANIELE COLISTRA
Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria
Dipartimento di Architettura e Design
daniele.colistra@unirc.it



I ritratti di Johann Sebastian Bach eseguiti durante la vita del compositore sono numerosi. Tra essi, il più noto è quello realizzato da Elias Gottlob Haussmann su commissione dello stesso Bach. Dell’opera esistono due versioni molto simili, datate rispettivamente 1746 e 1748. Bach era stato ammesso alla *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* e l’adesione prevedeva la consegna al sodalizio di un ritratto del neo-associato.

Il dipinto mostra il compositore frontalmente, con la spalla sinistra leggermente più avanti rispetto alla destra. Bach accenna un sorriso e, come si conviene a un musicista, tiene in mano uno spartito; tuttavia, non si tratta di una delle sue complesse partiture, ordinate e dense di spessi segni. Fra il pollice e l’indice della mano egli trattiene un minuscolo foglietto, con sole due battute, dipinto da Haussmann con estrema precisione. Una minuscola composizione, intitolata *Canon triplex a 6 voc.* e sottoscritta dal compositore, oggi catalogata come BWV 1076. Un frammento musicale debitamente firmato, ostentato con orgoglio; un biglietto da visita, una carta d’identità, un vero e proprio monogramma in note che, come vedremo, esprime pienamente la complessa personalità dell’artista.

Fra il titolo e il contenuto c’è un’apparente contraddizione: il primo dichiara l’esistenza di sei voci, il frammento ne riporta solo tre. Il canone è una composizione contrappuntistica in cui una voce (*dux*) esegue una melodia, e una o più voci (*comes*) la ripetono iniziando in un momento successivo, o riproponendo un’altra linea melodica, o imitando quella principale ad un’altezza differente. Il frammento che Bach tiene fra le dita è un *Rätselkanon*, ossia un “canone enigmatico”, in cui sono trascritte solo tre voci (con tre chiavi diverse: basso, tenore e contralto); le altre devono essere aggiunte in modo logico e musicalmente coerente, in modo da risolvere l’enigma. Nel canone enigmatico le indicazioni per completare la partitura a volte sono suggerite da un indizio, altre volte sono del tutto assenti. Nella musica barocca, le regole da applicare alla melodia principale (*dux*) per determinare le altre voci erano numerose. Bach, nella sua copia personale delle Variazioni Goldberg, ne trascrive 14, e poi aggiunge “ecc...”, come se si potesse continuare all’infinito. Tuttavia, egli si ferma, perché quattordici è il numero di Bach: nell’alfabeto numerologico B + A + C + H = 14 (Shinners, 2024); e, non a caso, Bach aveva chiesto di essere il socio n. 14 della *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*. Fra le 14 regole trascritte da Bach nella sua copia delle Variazioni Goldberg, abbiamo:

- spostamento: la seconda voce segue la prima con un ritardo di una battuta;
- inversione: la seconda voce imita la prima capovolgendo gli intervalli. In altre parole, se la melodia sale di tre note, la seconda voce scende di tre note;
- retrogradazione: la seconda voce suona la melodia partendo dall’ultima nota e andando a ritroso verso la prima;
- inversione retrograda: la seconda voce esegue la melodia al contrario e con gli intervalli capovolti (in altre parole, la combinazione delle due regole precedenti);
- aumento: la seconda voce suona le stesse note della melodia principale raddoppiando la durata di ciascuna nota;
- diminuzione: la seconda voce suona le stesse note della melodia principale dimezzando la durata di ciascuna nota.

Diversi indizi grafici presenti nel frammento riportato nel dipinto suggeriscono la soluzione dell’enigma. Le chiavi rovesciate indicano la presenza di un canone a specchio; inoltre, particolari dettagli della notazione, come l’orientamento delle aste di alcune note e

specifici segni di entrata, suggeriscono che le melodie mancanti debbano essere ottenute attraverso l’inversione speculare del pentagramma. In questo modo emerge una prima soluzione completa a sei voci. Le tre voci mancanti, quindi, si possono ottenere ponendo lo spartito davanti a uno specchio, rovesciandolo, ma anche applicando una o più fra le 14 regole riportate da Bach nella sua copia delle *Variazioni Goldberg*. Questi dettagli prettamente grafici ma ben evidenti nel piccolo foglio mettono in evidenza la nozione di frammento quale categoria in grado di rivelare la struttura invisibile di un processo compositivo, in questo caso basato sul contrappunto, attraverso dei piccoli segni grafici o mediante apparenti anomalie notazionali.

L’analisi contrappuntistica rivela che alcune voci sono reciprocamente invertibili, permettendo di ottenere ben 120 diverse combinazioni. Considerando ulteriori trasformazioni ottenute tramite inversione e lettura retrograda, il numero complessivo delle possibili realizzazioni sale a 480 (vedi *Il segreto del canone*, s.d.). Alcune di queste sono state da me verificate con un software di notazione musicale (*Musescore*), risultando tutte musicalmente coerenti. Questo frammento si configura pertanto come una straordinaria dimostrazione delle capacità combinatorie del linguaggio contrappuntistico bachiano e, al tempo stesso, costituisce una rappresentazione dell’assenza in quanto allude a una molteplicità di variabili espressa attraverso un sistema laconico di segni.

In epoca barocca, come peraltro nel Rinascimento, la musica era considerata una scienza in grado di esprimere l’ordine dell’universo, oltre che di comunicare sentimenti, evocare sensazioni e fornire diletto. Secondo Leibniz, “*musica est exercitium aritmaeticae occultum nescientis se numerari animi*” (de Carli, 2001). Scrivere un canone enigmatico era un modo per esprimere la propria visione del mondo. Bach, inserendo questo frammento nel dipinto destinato alla *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*, dichiara con la massima concisione possibile l’essenza di un’opera musicale – le Variazioni Goldberg – in grado di rappresentare la summa della sua sterminata produzione.

Nel frammento sono presenti omaggi ad altri compositori. Se la linea di basso deriva dalle Variazioni Goldberg, la voce mediana ripropone un tema di Johann Jakob Froberger, mentre il basso riprende una ciaccona di Georg Friedrich Haendel. L’intera costruzione appare quindi come un tributo ai colleghi e, al tempo stesso, come una celebrazione della propria identità artistica. Tuttavia, secondo l’interpretazione proposta dal musicologo Friedrich Smend, il significato dell’opera non si esaurisce nell’aspetto tecnico. Attraverso l’impiego della ghematria, ossia l’attribuzione di valori numerici alle lettere, Bach avrebbe costruito una complessa rete di riferimenti simbolici (de Carli, 2001). La dimensione simbolica si estende anche alla sfera teologica. Il canone diventa così una sintesi di arte contrappuntistica, speculazione matematica e professione di fede, coerente con la concezione bachiana dell’armonia tra musica, numeri e ordine divino. Il frammento pertanto rappresenta una delle testimonianze più affascinanti della complessità intellettuale di Bach, capace di fondere rigore compositivo, erudizione matematica e spiritualità con una straordinaria densità concettuale.

Questo atteggiamento può essere ben espresso attraverso la spirale logaritmica, una curva molto usata nell’arte figurativa; essa, infatti, mantiene invariata la propria forma durante il processo di crescita. Tale proprietà, definita autosimilarità, implica che ogni porzione della spirale riproduca la struttura complessiva secondo rapporti proporzionali costanti. Questo principio è ampiamente osservabile in numerosi fenomeni naturali,

ed è stato frequentemente associato al concetto di armonia universale. Non esistono evidenze storiche o documentarie che attestino l’uso da parte di Bach della spirale logaritmica come principio compositivo applicato alle proprie opere; tuttavia, la musica bachiana manifesta un elevato grado di organizzazione interna fondato su principi di simmetria, proporzione e ricorsività. Il frammento BWV 1076 prevede la trasformazione continua di un tema attraverso inversioni, retrogradazioni, aumentazioni e diminuzioni. Tali procedimenti generano strutture che, pur evolvendosi, conservano un’identità riconoscibile, configurando una forma di autosimilarità affine a quella della spirale logaritmica. Questa affinità si basa su un’analogia strutturale e morfogenetica. La spirale logaritmica si caratterizza per una crescita progressiva che preserva costantemente le proporzioni della forma originaria (ogni porzione riproduce la struttura complessiva). Analogamente, nel frammento BWV 1076 il materiale tematico iniziale viene sottoposto a processi di trasformazione che ne ampliano la complessità lasciando il tutto riconoscibile nelle singole parti. Anche secondo il principio di autosimilarità, centrale nella geometria frattale e implicito nello sviluppo della spirale logaritmica (in questo caso assunta non come principio strutturale, ma come metafora interpretativa in cui lo sviluppo non implica perdita di identità strutturale), la crescita non avviene per semplice accumulazione, ma attraverso la reiterazione trasformativa di un nucleo generativo.

Questo tema è stato sviluppato in una monografia interamente sviluppata sul concetto di autoreferenzialità, ovvero la capacità di un sistema di riferirsi esclusivamente a sé stesso (Hofstadter, 1990). In questo lavoro, l’autore individua un’analogia tra i *Teoremi di incompletezza* di Gödel, le costruzioni visive paradossali di Escher e le strutture contrappuntistiche di Bach. In tutti e tre i casi emergono configurazioni caratterizzate da livelli gerarchici che si intersecano e si richiamano reciprocamente, generando i cosiddetti ‘*strange loops*’. Tali strutture permettono il passaggio da un livello formale a un altro fino a ritornare, in modo inatteso, al punto di partenza, creando un effetto di circolarità concettuale secondo una visione unitaria della conoscenza nella quale matematica, arte e musica convergono nell’esplorazione dei meccanismi fondamentali della mente.

Il valore del *Canon triplex a 6 voci* è proprio questo: un piccolo frammento rappresenta il paradigma di un atteggiamento progettuale, basato sull’applicazione rigorosa di regole semplici, ma che permette di generare forme di elevata complessità.

Bibliografia

- Ottavio de Carli (2001). *L’ars canonica di J. S. Bach. Una introduzione*. <https://sites.unimi.it/gpiana/dm7/decarli/dm7acoc.htm>
- Giovanni Doro (2017). *Strategie compositive del contrappunto BWV 1076 Canon triplex á 6 voc. di J. S. Bach*. In *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, 1/2017, 9788870969276.
- Douglas R. Hofstadter (1990). *Gödel, Escher, Bach. Un’Eterna Ghirlanda Brillante*. Milano: Adelphi. (1 ed. Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid, 1979)
- Il segreto del canone* (s.d.). https://www.sectioaurea.com/bach/segreto_del_canone.htm
- Evan Shinners (2024). *What Did Bach’s Business Card Sound Like? The (Other) Goldberg Canons BWV 1087 (Part 4)*. <https://wtfbach.substack.com/p/what-did-bachs-business-card-sound>

Immagine

Elias Gottlob Haussmann, Ritratto di J.S. Bach, (1746 o 1748), olio su tela, 79,5 cm x 63,5 cm. Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum. Maurits Cornelis Escher, Crab Canon (1946), xilografia e acquerello, 81,3 cm x 65,4 cm. L’Aia, Escher Museum. Rielaborazione grafica dell’autore.

Tassellare la luce. Geometria, materia e percezione nei Poliedri di Venini

VENINI
POLIEDRI
VETRO DI MURANO
ARTIGIANATO
MODELLO MATEMATICO

La manifattura Venini rappresenta un caso emblematico nel design italiano del Novecento, capace di fondere la tradizione vetraria muranese con la ricerca formale di architetti e designer di fama internazionale. Il contributo analizza il sistema dei 'Poliedri', moduli in vetro soffiato a stampo, sviluppati alla fine degli anni Cinquanta per grandi installazioni luminose. Dopo una contestualizzazione storica della tecnica e dell'approccio progettuale, lo studio propone un'analisi geometrica supportata dalla modellazione digitale dei moduli originali. L'indagine evidenzia una discrepanza tra denominazione geometrica e realtà formale: i moduli, poliedri irregolari convessi, non possiedono angoli diedri per una perfetta tassellazione dello spazio. La continuità volumetrica dei lampadari Venini non deriva quindi da una perfetta adiacenza tra le facce, ma da una costruzione percettiva resa possibile da trasparenza, rifrazione e virtuosismo artigianale, che trasforma gli interstizi tecnici in vibrazione luminosa.

VIRGINIA DROGHETTI¹, STEFANO COSTANTINI²

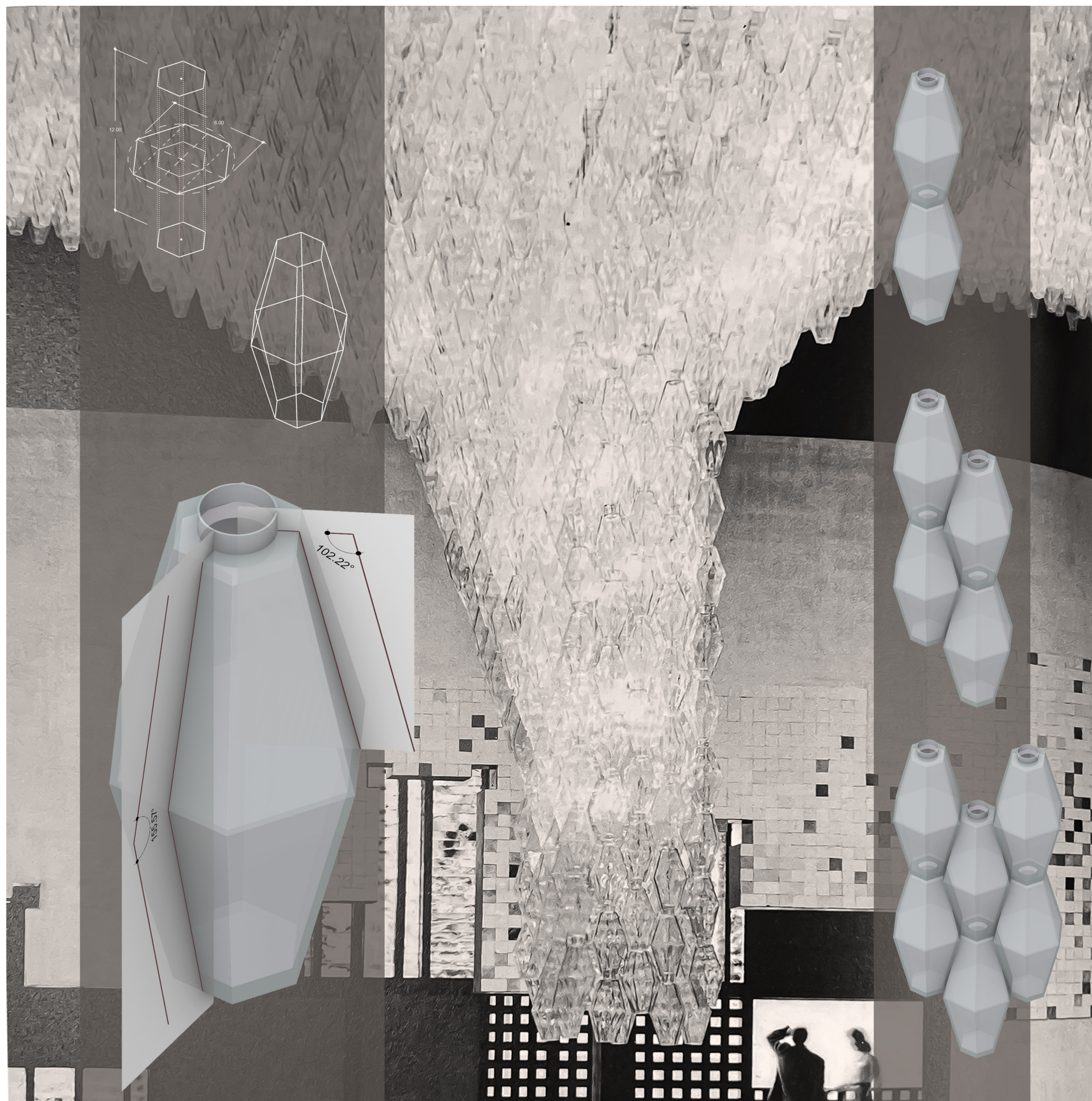
¹Università di Parma

Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura

²Sapienza Università di Roma

Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura

virginia.droghetti@unipr.it



Introduzione
La storia del design italiano del Novecento è profondamente intrecciata con la tradizione del vetro muranese, ambito in cui ricerca formale, innovazione tecnica e sapere artigiano si fondono in un processo creativo unico. In questo contesto, la manifattura Venini rappresenta uno dei centri più importanti per la definizione di un linguaggio moderno del vetro artistico. Fin dalla fondazione nel 1921, l’azienda ha coniugato la tradizione muranese con le sperimentazioni di architetti, designer e artisti internazionali (Romanelli, 1999; Scarpa et al., 2000). Tra questi, Carlo Scarpa ha avuto un ruolo centrale nella ridefinizione del rapporto tra materia, luce e forma, contribuendo a opere che superano il puro oggetto decorativo per divenire dispositivi spaziali e architettonici (Zannier, 1998; Falcone, 2004). La vetreria Venini, fondata da Paolo Venini e dal maestro vetraio Giovanni Seguso, nacque radicata nella tradizione ma orientata al rinnovamento culturale. L’identità aziendale si sviluppò, valorizzando qualità artigianale e collaborazione interdisciplinare. Dagli anni Trenta Venini avviò sperimentazioni lontane dagli stili storicisti, introducendo forme essenziali, cromie controllate e un approccio alla materia orientato alla ricerca trasformando il vetro soffiato in pratica progettuale dialogante con architettura, arti applicate e cultura materiale. Carlo Scarpa rappresenta una collaborazione esemplare, fondata su sensibilità condivisa verso artigianato, dettaglio e costruzione dell’atmosfera luminosa. Per Venini, il vetro non è un semplice materiale, ma un medium espressivo con una propria grammatica formale. La tradizione muranese viene reinterpretata come terreno di sperimentazione sui processi fisici, qualità ottiche e potenzialità compositive. Il vetro soffiato, inciso, stampato o colato diventa punto di partenza per nuovi paradigmi di forma e superficie, con attenzione all’interazione con la luce. La poetica della trasparenza, rifrazione e stratificazione cromatica è centrale nelle collezioni Venini, che rinnovano costantemente i modelli attraverso varianti materiche e morfologiche (Scarpa et al., 2000). Questo approccio è evidente negli oggetti d’uso e soprattutto nelle installazioni luminose e nelle opere di scala architettonica, dove la capacità del vetro di modulare lo spazio diventa fulcro del processo progettuale. Qui si collocano i progetti di Scarpa, che introdusse un pensiero architettonico attento al dettaglio, alla memoria artigianale e alla qualità percettiva delle superfici. In questo orizzonte di ricerca si inserisce il sistema dei Poliedri, un caso emblematico in cui il concetto di frammentazione materica e modulare non è un limite, ma diventa lo strumento critico per la costruzione di una nuova spazialità luminosa.
Arte muranese
La lavorazione muranese si basa sulla padronanza precisa delle dinamiche termiche e dei tempi di esecuzione (Gasparetto, 1958; Zanetti, 1982). In questo processo, le minime variazioni della soffiatura tradizionale alla canna condizionano direttamente la forma e la trasparenza del manufatto. La tecnica a stampo, impiegata da Venini per numerose produzioni dagli anni Cinquanta in poi, rappresenta una declinazione specifica del vetro soffiato. In questo caso la forma non deriva principalmente dalla manualità del vetraio, ma dalla combinazione tra soffiatura e contenimento in uno stampo metallico che definisce la geometria esterna del pezzo. Il risultato è un equilibrio raffinato tra regolarità formale e unicità artigianale: ogni esemplare mantiene infatti tracce mini-

me delle variazioni termiche e delle micro-deformazioni che avvengono durante il raffreddamento, conferendo ai moduli una propria vitalità.

Tra le produzioni più significative della collaborazione tra Carlo Scarpa e Venini si colloca il sistema dei *Poliedri*, sviluppato tra gli anni Cinquanta e Sessanta e destinato a diventare uno dei modelli iconici del design italiano (De Santillana, 1999; Zannier, 1998). Ogni poliedro è ottenuto mediante soffiatura in stampo, che conferisce al vetro una forma capace di rifrangere la luce secondo molteplici direzioni. L’attenzione alla geometria e alla qualità ottica del modulo rispecchia la poetica scarpiana, in cui artigianato e architettura non sono mai ambiti separati ma aspetti complementari di un’unica concezione dello spazio. I poliedri erano prodotti uno ad uno dai maestri vetrai della fornace Venini, in versioni trasparenti, colorate o fumé, e in varianti singole o doppie che permettevano di modulare ulteriormente la rifrazione luminosa. La loro forza progettuale risiede nella modularità: ogni elemento è pensato per essere aggregato ad altri su strutture metalliche, generando composizioni di varia scala, dai piccoli apparecchi illuminanti ai grandi lampadari monumentali presentati nelle esposizioni internazionali, come l’Expo di Bruxelles del 1958 o Italia ’61 a Torino (Scarpa et al., 2000). In tali contesti il modulo diventa architettura di luce, capace di costruire volumi fluidi, masse sospese e superfici vibranti che trasformano lo spazio espositivo in un ambiente immersivo.

Le composizioni ‘poliedro’ di Venini

Sul finire degli anni Cinquanta, Paolo Venini promosse — coinvolgendo figure del calibro di Ignazio Gardella e Massimo Vignelli — la progettazione di un nuovo elemento modulare: il poliedro (Barovier, 2016). Questi moduli, impiegati nella realizzazione di partizioni luminose e complessi lampadari a soffitto, si distinguono per una morfologia definita lateralmente da facce quadrilatere irregolari, raccordate alle estremità superiore e inferiore da esagoni regolari. Si genera così un solido a sezione orizzontale esagonale che si rastrema progressivamente verso le due basi. Come illustrato nei cataloghi dell’epoca, i poliedri vennero declinati in cinque varianti dimensionali e proporzionali (6x12 cm, 8x16 cm, 12x20 cm, 22x31 cm, 32x48 cm), ciascuna dotata di un sistema di ancoraggio integrato nella parte apicale.

La scelta denominativa non è casuale ma esprime la precisa volontà di richiamare la definizione geometrica di poliedro, inteso come sistema di un numero finito di poligoni, situati in piani diversi, tale che ogni lato di uno qualsiasi di esso appartenga a un altro determinato poligono del sistema e che, ogni piano, che ne contenga uno, lasci da una medesima parte gli altri (Severi, 1945). Altrettanto evidente è l’intento compositivo di sfruttare una proprietà fondamentale di molti solidi come questi, di grande rilevanza per l’architettura e il disegno industriale: la tassellazione, ovvero la capacità di saturare lo spazio mediante la giustapposizione dei moduli, senza generare sovrapposizioni o vuoti interstiziali (Baglioni, 2009).

Data la colta matrice geometrica e la natura collaborativa del progetto, che vide il coinvolgimento di architetti e designer, il presente studio intende indagare l’effettiva rispondenza tra il nome, il sapere artigianale produttivo e l’applicazione consapevole della geometria descrittiva coeva. A tal fine, si è proceduto a una modellazione matematica in ambiente digitale di tutte le varianti, basandosi sugli elaborati grafici quotati (piante e alzati) conservati nell’archivio Venini.

Analisi geometrica del frammento ‘poliedro’

L’indagine geometrica è mirata a valutare la capacità combinatoria dell’elemento in relazione alle diverse configurazioni realizzate. In prima analisi è possibile rilevare come il solido adottato da Venini non possa riferirsi ai solidi platonici (a causa della presenza di facce come poligoni irregolari e diversi tra loro) né ai tredici archimedei. Si tratta, dunque, di un poliedro irregolare convesso, caratterizzato da una chiara bisimmetria che permette di individuare un piano di simmetria orizzontale e uno verticale.

Affinché si verifichi la condizione di tassellazione, l’angolo diedro dovrebbe essere un sottomultiplo di 360° o, nel caso di diedri disuguali, la loro somma dovrebbe risultare esplementare. Poiché il caso in esame rientra proprio in quest’ultima ipotesi, ogni poliedro modellato è stato sezionato con due piani verticali per misurare gli angoli diedri (rispettivamente in corrispondenza della sezione esagonale superiore e di quella centrale). Dall’analisi dimensionale è emerso che nessuna delle cinque tipologie presenta coppie di diedri esplementari idonei ad una tassellazione perfetta. Ne consegue l’impossibilità geometrica di definire anche un’unità minima di tassellazione spaziale priva di interruzioni e discontinuità tra le superfici.

La proprietà di tassellazione, sebbene esplicitamente evocata dalla denominazione dei solidi, si rivela una condizione risolta più sul piano percettivo che su quello strettamente geometrico, superando la discontinuità dei frammenti attraverso una illusione di contiguità. Tale continuità apparente è resa possibile dalla trasparenza del vetro e dalla sapiente mediazione del sapere manifatturiero: un sistema di ancoraggio ingegnerizzato permette la sovrapposizione verticale degli elementi e il fissaggio di quelli retrostanti tramite bracci meccanici celati alla vista, generando una ‘trama’ visiva ininterrotta. Grazie alla rifrazione luminosa, l’intera composizione viene così letta dallo spettatore come un volume monolitico, denso e privo di discontinuità. Si tratta di una pienezza formale che maschera la realtà costruttiva: laddove le proporzioni dei singoli moduli impediscono la perfetta aderenza geometrica tra le facce, interviene la maestria artigiana muranese a gestire, nella posa e nella materia, gli spazi interstiziali, trasformando lo scarto tecnico in vibrazione luminosa. Il sistema dei Poliedri dimostra come il progetto sia riuscito a sublimare la frammentazione: il modulo-frammento non viene annullato dalla struttura, ma orchestrato attraverso la luce, offrendo una soluzione in cui l’artificio percettivo risolve felicemente il limite della geometria descrittiva.

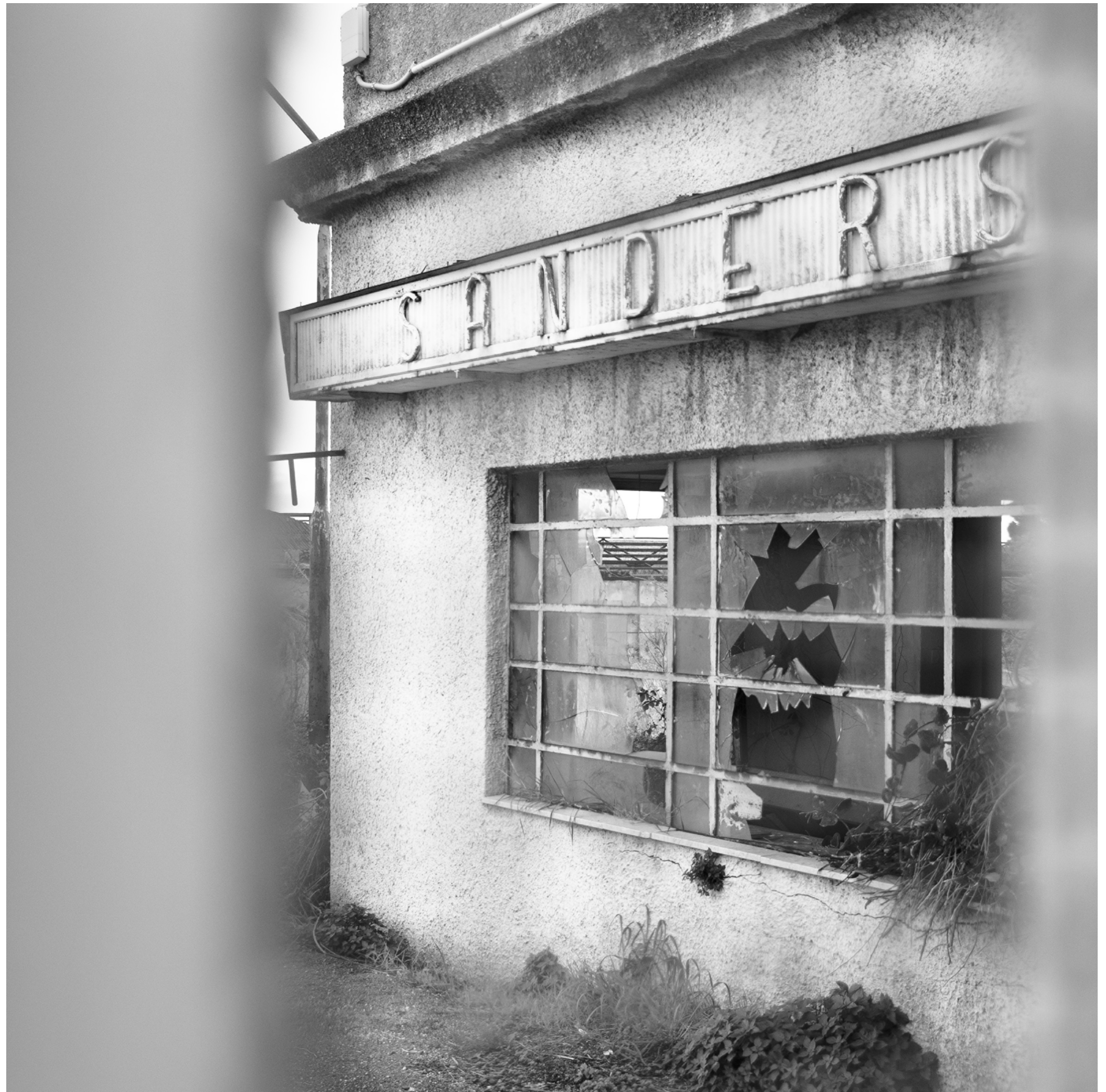
Bibliografia
Baglioni, L. (2009). I poliedri regolari e semiregolari con un approfondimento sulle cupole geodetiche. In Migliari, R. (a cura di). <i>Geometria descrittiva. Vol. II – Tecniche ed Applicazioni</i>. Novara: CittàStudi, pp. 299–422. Barovier, M. (2016). <i>Venini: Catalogo generale 1921–1986</i>. Skira. De Santillana, L. D. (1999). <i>Carlo Scarpa: Venini 1932–1947</i>. Glass Study Center, Fondazione Giorgio Cini. Falcone, R. (2004). <i>Carlo Scarpa: The complete works</i>. Thames & Hudson. Gasparetto, A. (1958). <i>Il vetro di Murano attraverso i secoli</i>. Alfieri. Romanelli, G. (1999). <i>Carlo Scarpa. La vetreria M.V.M. Cappellin & C. e Venini: 1925–1931</i>. Marsilio. Scarpa, C., De Santillana, L. D., & Barovier, M. (2000). <i>Venini Glass, 1921–2000</i>. Phaidon Press. Severi, F. (1945). <i>Elementi di geometria</i>. Firenze: Vallecchi. Zanetti, A. (1982). <i>Il vetro di Murano: Tecniche e storia</i>. Neri Pozza. Zannier, I. (1998). <i>Carlo Scarpa e il vetro</i>. Marsilio.
Crediti
Il testo è stato realizzato in collaborazione tra gli autori; in particolare i paragrafi ‘Introduzione’ e ‘Arte muranese’ sono di Virginia Droghetti, ‘Le composizioni poliedro di Venini’ e ‘Analisi geometrica del frammento poliedro’ di Stefano Costantini.
Immagine
Il poliedro Venini. Sullo sfondo, installazione su progetto di Carlo Scarpa, Padiglione del Veneto, Italia ’61 (credit <i>Venini: Luce 1921-1985 a cura di Marino Barovier e Carla Sonogo</i>). In primo piano, il modello matematico del poliedro e lo studio delle logiche di aggregazione spaziale. Elaborazione grafica a cura degli autori.

Del frammento *Ex Sanderson.* Un pretesto

FRAMMENTO
ROVINA INDUSTRIALE
MEMORIA
PAESAGGIO
IMMATERIALITÀ

Il contributo propone una riflessione sul frammento dell'ex stabilimento Sanderson di Messina. L'indagine esplora il rapporto tra percezione, rappresentazione e memoria, assumendo lo sguardo quale fondamento conoscitivo articolato lungo l'atavica tensione fra trascendenza (cielo) e materialità (orizzonte). In questa prospettiva, il paesaggio, inteso come strumento di mediazione tra soggetto e oggetto, permette di cogliere la dimensione immateriale inscritta nelle rovine. Il sito Sanderson, esito residuale della dismissione industriale, si trasforma in segno aperto e stratificato, attivando processi di risemantizzazione; e, nel frammento, assume valore paradigmatico dell'antropocene, dischiudendo una tensione tra temporalità, memoria e trascendenza.

ANTONIO FEDE
Ricercatore indipendente
antonio.fede9213@gmail.com



La verità non è venuta nuda in questo mondo, ma in simboli e immagini. Non la si può afferrare in altro modo (*Vangelo di Filippo*).

Il breve testo che segue riunisce, senza alcuna pretesa teorica di sorta, riflessioni, stimoli e spunti emersi da un sopralluogo fotografico nell’area ex Sanderson: enorme frammento materico (McFarlane, 2018) incagliato su una superficie di circa sette ettari nella riviera Sud di Messina e, al contempo, esito residuale dello sviluppo urbano connesso ai processi di gentrificazione. Va da sé che le considerazioni appariranno dunque in forma approssimativa e, se necessario, sarà il lettore a correggerne le deformazioni interpretative.

Risalire ai legami che uniscono realtà e rappresentazione è un’operazione affatto intricata che qui non si tenterà neppure di sfiorare, in via principale per mancanza di competenze; utile, tuttavia, appellarsi alla funzione percettiva, fondamento, altresì, dell’immaginazione e del simbolo: la vista. Da sempre infatti, lo sguardo umano, nel suo duplice esercizio di orientamento e conoscenza, si dispone lungo due linee direttrici, ovvero il cielo e l’orizzonte. Luogo mitico in cui gli antichi si riconoscevano, e in cui collocavano la vera sede dell’essere, il cielo è stato per lunghi secoli oggetto di rapita osservazione. È allora essenziale riconoscere che il simbolismo e i valori religiosi connessi al cielo non derivano da una deduzione fondata su elementi oggettivi, né, tantomeno, si esauriscono in una produzione puramente mitica o in un’esperienza religiosa priva di razionalità. Prima ancora di ogni attribuzione di senso religioso, il cielo si impone nella sua trascendenza. Esso esprime potenza e immutabilità: è, in quanto elevato, infinito, immobile, potente (Eliade, 1958). Attraverso la contemplazione del firmamento, che agli occhi degli antichi doveva presentarsi in forme ben più imponenti e maestose, l’uomo ha acquisito l’esperienza di un’unità originaria e potenzialmente eterna. Nel quattordicesimo canto del *Purgatorio* – giusto per fare un celebre esempio – Virgilio spiega a Dante che il cielo, con le sue bellezze eterne, dovrebbe attirare a sé lo sguardo dell’uomo, ma questi ostinatamente guarda verso terra: perciò Dio lo punisce: “Chiamavi il cielo e intorno vi si gira, | mostrandovi sue bellezze eterne, | e l’occhio vostro pure a terra mira, | onde vi batte Chi tutto discerne.” (Alighieri, 2013, *Purgatorio*, XIV, vv. 147–151).

Lo sguardo umano, atavicamente rivolto verso l’alto, si piega così in direzione dello spazio davanti a sé. Nel suo rimanere invischiato sul piano della tetra fugacità terrestre, prende forma la ricerca di una realtà altra, diffusa tra le frammentarie e impermanenti cose del mondo; alterità che conserva, come in filigrana, pulsioni e lacerti di una fantasmatica Età dell’Oro. È sconfinata la tradizione tramandata in forma mitica, da sempre espressione di dolore, nostalgia e sconforto, magistralmente ricostruita da Giorgio de Santillana: “La macchina perfetta e onnipotente dei cieli avrebbe dovuto produrre solo armonia e perfezione [...]. Così fu infatti, ma quel tempo non durò. [...] Fu l’attenzione agli eventi celesti a plasmare le menti degli uomini della prima storia documentata; ma poiché non esisteva ancora la scrittura, la sopravvivenza di questi pensieri è affidata unicamente a frammenti di racconti e di miti, giacché questi costituivano l’unico linguaggio tecnico di allora” (de Santillana & von Dechend, 1993, pp. 183–184).

Strumento ermeneutico di fondamentale efficacia nella lettura di questo transitare da una dimensione a un’altra è certamente il pensiero paesaggistico. Se infatti consideriamo il paesaggio “nella sua dimensione di consonanza fra oggetto e soggetto, di mediazione

cognitiva ed armonica fra il pensiero e la percezione visiva” (Messina, 2021, p. 194), ecco che da quei fenomeni di persistenza di vite passate – come il caso dell’ex stabilimento Sanderson qui in esame – è possibile estrapolarne la componente immateriale. In una sola parola: trasfigurazione.

Percorrendo a piedi l’antica Via del Dromo – arteria stradale che un tempo collegava Messina a Catania – (oggi Consolare Valeria) lungo il tratto che collega le frazioni costiere di Pistunina e Tremestieri, all’occhio attento del viandante è preclusa ogni possibilità di spaziare sullo scenario litoraneo della Sicilia orientale. A richiamare l’attenzione è una austera cancellata che ingabbia una fatiscante struttura cementizia, sulla quale campeggia la vecchia insegna i cui caratteri, per uno strano paradosso del destino, sono stati per nulla resi incerti dal tempo. Sanderson, riporta il testo (Fede, 2025).

Fiore all’occhiello del settore agrumario legato alla commercializzazione dei derivati – soprattutto il richiestissimo acido citrico – la W. Sanderson & Sons Spa fu fondata nel 1895. Dopo una parabola lunga un secolo, complici il sisma che nel 1908 rase al suolo l’intera città e il progressivo indebolimento dei cicli produttivi legati al settore agricolo, per la fabbrica si avvia un lento processo di dismissione che condurrà all’abbandono definitivo (COPed, 2023).

Ciò che resta di una vecchia eccellenza industriale, forma di un’antropizzazione funzionale che sopravvive unicamente nello sguardo di chi tenta di indagarne le tracce, consente la transizione dallo spazio vissuto allo spazio simbolico. A partire da una geografia mentale, la quale trova nel paesaggio il proprio fondamento, il pensiero dell’osservatore critico si dispiega come un meccanismo di andata e ritorno: muove dalle cose per poi riconfluire nel soggetto, portando con sé la densità di quella dimensione umana che nelle cose è stata inscritta, sedimentata e resa significativa (Dematteis, 2003). Persa, se non nella materialità inerte delle architetture in rovina, la propria destinazione produttiva, il frammento si trasforma in segno aperto, in una serie di nodi relazionali che, nel suo continuo riorganizzarsi, dischiudono sempre nuovi campi di significato. All’interno della riflessione del geografo Tim Edensor (2005), le rovine vengono lette come spazi non completamente pacificati, nei quali sopravvive un legame ritenuto concluso. In esse si agitano presenze fantasmatiche e memorie refrattarie a ogni delimitazione; il visitatore ne è investito sotto forma di richiami indistinti, mentre viene frustrato ogni tentativo di fissare e stabilizzare la memoria del luogo.

Nella fattispecie, quindi, fiancheggiare le scalinate mura perimetrali e osservare le filiformi strutture rugginose del frammento Sanderson impone di indugiare sulla già evocata transizione. Ne emerge una sospensione, una vertigine. È insieme istante e durata, baricentro inaccessibile di una traiettoria che continuamente si riavvolge su di sé; è lo scarto dal quale prende forma l’occasione di ridefinire, o per meglio dire, risemantizzare lo spazio. Così, l’imprescindibile dimensione del soggetto osservatore non può che attivare il processo gnoseologico proprio del dispositivo simbolico e paesaggistico. All’interno di questa cornice interpretativa, il nostro frammento metaforico dell’antropocene si configura ormai come segno, progressivamente sottratto alla sua originaria funzione e restituito a una nuova dimensione semantica. Un segno dentro a un altro segno, se si pensa che il momento generativo dell’indagine, qui condotta solo in parte, è mediato dalla fotografia. In questo piccolo spazio isolato dall’apparecchio fotografico, il “*punctum*”, per dirla con Roland Barthes (1980), è rappresentato dal vetro infranto sotto la vecchia in-

segna. È nell’illusione pareidolitica, come di un urlo lancinante, che si coagulano la tensione nostalgica e il vuoto aleggianti attorno all’immagine di qualcosa che ha mutato aspetto, attestando l’inesorabile azione dissolvente della temporalità.

Ma quale forma di risignificazione è qui in gioco? Tralasciata l’annosa questione degli inneschi trasfigurativi strumentali ai processi di riqualifica del sito, il punto di caduta del ragionamento finora condotto non coincide con una restituzione di senso univoca, bensì con la possibilità del suo emergere in configurazioni di natura ancestrale. Il frammento, come un novello Albero della Conoscenza, trascina l’uomo nel gorgo del Tempo, il quale, come insegna il mito greco, si nutre dei suoi stessi figli.

Bibliografia

- Alighieri, D., *Divina Commedia*, (U. Bosco & G. Reggio a cura di). (2013). Le Monnier. (Opera originale pubblicata in data incerta).
- Barthes, R. (2003). *La camera chiara: Nota sulla fotografia*. Einaudi editore. (Opera originale pubblicata nel 1980).
- Dematteis G. (2003). *Una geografia mentale, come il paesaggio*. In G. Cusimano (a cura di), *Scritture di paesaggio* (pp. 65–74). Pàtron.
- De Santillana, G. e Von Dechend, H. (1993), *Il mulino di Amleto: Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*. Adelphi.
- Edensor, T. (2005), *The ghosts of industrial ruins: ordering and disordering memory in excessive space*. Environment and Planning D: Society and Space, 23(6), pp 829–849.
- Eliade, M. (1958), *Patterns in Comparative religion*, trad. di Rosemary Sheed, Sheed & Ward.
- Fede, A. (2025), Tra reminiscenze e iati: il caso dell’area ex Sanderson a Messina. In G. Messina (a cura di), *Paesaggi d’ombre: insediamenti fantasma del secondo Novecento in Sicilia* (pp. 72–79), Kalós.
- Moraldi, L. (a cura di). (1984). *Vangelo di Filippo*. Adelphi. (Opera originale pubblicata nel 1972).
- McFarlane, C. (2018), *Fragment urbanism: Politics at the margins of the city*. Environment and Planning D: Society and Space, 1–19.
- Messina, G. (2021), *Nel segno della carta*, in G. Messina & G. D’Agostino (a cura di), *Configurazioni e trasfigurazioni: discorsi sul paesaggio mediato* (pp. 192–202). Nuova Trauben.
- Scuola Estiva COPed. (2023), *South Messina 2033 Proposte per un piano di sviluppo di Messina Sud| Tremestieri*. Report Finale.

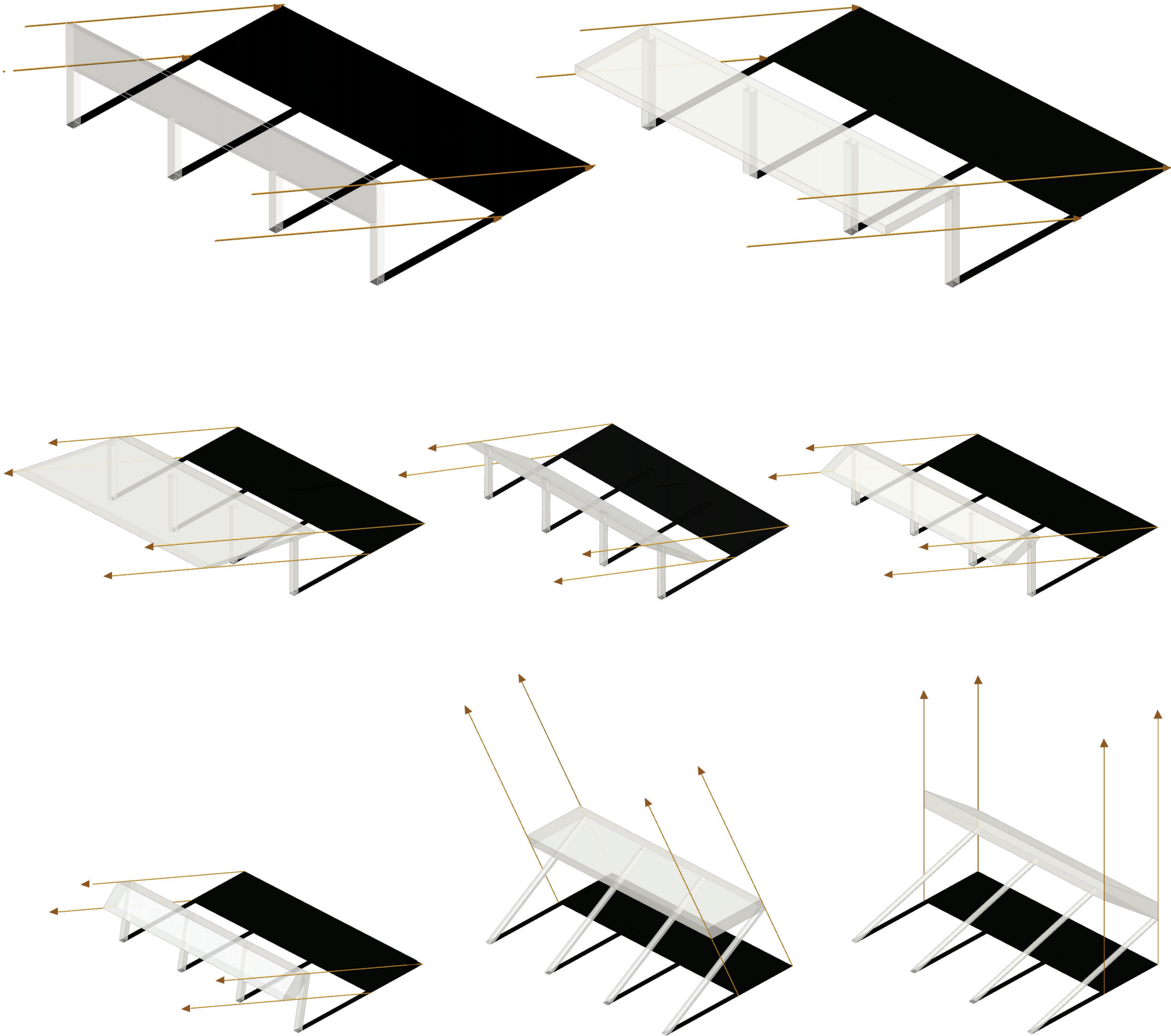
Immagine

Veduta dell’ingresso principale dell’ex stabilimento Sanderson di Messina. Non essendo il sito accessibile al pubblico, la fotografia è stata realizzata attraverso le inferriate dell’ingresso principale.

Il gioco plastico delle ombre

OMBRA
TEORIA DELLE OMBRE
LUCE INVERSA
GEOMETRIA
GEOMETRIA PROIETTIVA

L’ombra, manifestazione materiale del fenomeno immateriale della luce, permette ai corpi di assumere sostanza e plasticità. Nel campo della rappresentazione dell’architettura questo ruolo è ben evidenziato dal suo utilizzo, in quanto è in grado di facilitare la lettura della tridimensionalità di un oggetto. Tuttavia, gli studi condotti sul tema dell’ombra spesso si concentrano su di essa esclusivamente in quanto risultato proiettivo. Dando risalto alla materialità che essa assume nella nostra esperienza sensibile e ampliando il campo d’indagine, il presente contributo vuole ragionare sul seguente interrogativo: a partire dall’ombra è possibile risalire alla forma che la produce? Gli autori intendono riflettere sul tema della ‘luce inversa’ attraverso l’utilizzo di un sistema parametrico opportunamente progettato.



Il meccanismo della visione umana, come ben noto, si basa sul fenomeno ottico nel quale gioca un ruolo fondamentale l’interazione luminosa con il mondo che ci circonda. La luce, che percepiamo come immateriale – ovvero priva di corpo, intangibile – si manifesta ai nostri occhi attraverso l’ombra, suo opposto, con “una sua figura e una sua materialità” (Sorge, 2007), costituendo al tempo stesso un’architettura senza corpo, dove la tridimensionalità dell’oggetto produce un’immagine bidimensionale. Come nell’opera letteraria di Peter Pan, è proprio la relazione di quest’ultima con il soggetto a cui appartiene a permettergli di assumere “sostanza” (Stoichita, 2004). Nella disciplina del Disegno quanto appena detto trova effettivo riscontro, “basti pensare al valore che assumono le ombre nelle diverse rappresentazioni piane, in grado di comunicare la plasticità dei volumi, facilitandone la lettura autonoma e svincolando dalla necessità di integrare tra diverse proiezioni” (Candito, 2010). Roberto Casati dedica un intero libro ad essa, nel quale interrogandosi sulla sua essenza materiale e immateriale, intitola un paragrafo “ombra, sei tu la cosa?” (Casati, 2008). Possiamo fare nostro questo interrogativo, cuore pulsante di quanto proposto in questa sede e parafrasarlo come segue: partendo dall’ombra isolata, prendendo questa come oggetto di indagine, è possibile risalire alla forma che la produce?

Il cervello umano, attraverso la messa a sistema delle informazioni immagazzinate dalla nostra esperienza, permetterebbe di visualizzare un modello mentale di risposta (Casale, 2018), quello soggettivamente più plausibile o più familiare, come ben descritto da Platone nel noto Mito della Caverna. Se ad esempio si prendesse come riferimento l’ombra raffigurata nell’immagine proposta per questo contributo, probabilmente le possibili risposte sarebbero due, che essa appartenga ad una pensilina o ad un cartellone pubblicitario, entrambe varianti di una medesima struttura triortogonale semplice, un telaio strutturale elementare composto da quattro pilastri posti a sostegno di un piano orizzontale o verticale. Ci si muoverebbe nel pieno della fenomenologia descritta da Lambert, ovvero rispondendo allo stimolo dato dall’ombra attraverso un’immagine mentale, cosciente e prefigurativa (Gay, 2004). Considerando l’ombra in quanto fenomeno proiettivo, la relazione che la lega all’oggetto è ripercorribile a ritroso: “assegnato un riferimento di caratteristiche e di posizioni reciproche tra gli elementi (oggetto, piano di proiezione, sorgente), si determina, quindi, una corrispondenza biunivoca tra l’oggetto e la sua ombra, che permette indifferentemente di risalire dall’una all’altra” (Candito, 2009). Tuttavia, tale oggetto può assumere molteplici configurazioni in funzione di vincoli e variabili assegnati al sistema. Il presente contributo vuole invertire la logica canonica oggetto-luce-ombra – intendendo per luce la direzione dei raggi luminosi – superando il limite fisico per cui l’oggetto con la sua geometria è l’unico fattore fisso. Il problema viene quindi ricondotto, a ragion veduta, al procedimento della ‘luce invertita’ e cioè fissata una determinata retta questa viene considerata l’ombra di una retta o linea, da questa si risale a quel particolare punto che porta ombra su di essa.

Gli attuali software informatici permettono non solo di generare delle ombre attraverso appositi algoritmi, ma anche di eseguire indagini mediante la progettazione di sistemi parametrici (Fasolo et al., 2023). In quest’occasione è stato sviluppato un sistema parametrico in grado di elaborare un modello di risposta secondo tre diverse configurazioni:

1. Configurazione base (cartellone, pensilina): la geometria è fissa, l’ombra varia in relazione al cambiamento dell’inclinazione del raggio luminoso,

coerentemente con quanto avviene nella nostra esperienza reale.

2. Configurazione a variabile singola: l’ombra e l’inclinazione del raggio luminoso sono fisse, la geometria dell’oggetto è soggetta a trasformazioni.
3. Configurazione a variabile doppia: l’ombra è l’unico fattore invariabile, la geometria dell’oggetto è sottoposta a deformazioni in funzione della variazione dell’inclinazione della luce.

La configurazione base proposta nella prima riga dell’immagine è quella descritta in precedenza, a partire da questa si è utilizzato il modello parametrico per osservare le possibili morfologie di variazione, delle quali se ne riportano complessivamente sei a titolo esemplificativo.

La seconda riga mostra tre possibili soluzioni della configurazione a variabile singola. Osservandole infatti si nota come l’inclinazione dei raggi luminosi e l’ombra a terra non subiscono alcuna variazione. L’elemento soggetto a deformazione in questi primi tre casi è il solaio, o meglio la rotazione dello stesso rispetto ad una cerniera individuata dall’ancoraggio tra il piano di copertura e i pilastri, elementi a cui viene apposto il vincolo di mantenimento della perpendicolarità rispetto al piano di terra xy. Nel confronto tra le diverse configurazioni è possibile apprezzare come, pur essendo presente una notevole differenza di oggetto della copertura, l’ombra che ne deriva rimane la stessa. Cosa accadrebbe se si volesse mantenere invariato il piano di giacitura della copertura liberando i pilastri dal vincolo di perpendicolarità? Il risultato è individuabile nella prima soluzione dell’ultima riga, nella quale si appongono esclusivamente dei vincoli di posizione ai pilastri: la base è ancorata nel sito originario, mentre l’apice si aggancia al solaio, in corrispondenza dello spigolo inferiore e posteriore. Ovviamente in tutte le quattro configurazioni appena viste la sommità del pilastro subisce una deformazione in grado di rispondere all’inclinazione della copertura, solo in quest’ultima anche la base si modifica adattandosi alla pendenza assunta dai supporti. Ancora, è possibile ottenere un’ulteriore configurazione variando leggermente l’inclinazione del solaio ma cambiando notevolmente la direzione luminosa? La risposta è affermativa e la soluzione è visibile nella seconda immagine della riga in basso, nella quale risulta evidente la deformazione subita dai pilastri, la cui inclinazione risponde al rapporto tra un solaio di copertura quasi orizzontale e l’ampliamento dell’angolo che il raggio luminoso forma con il piano di terra. Variando ulteriormente la direzione della luce – fino a renderla perpendicolare rispetto al piano xy – e scegliendo in maniera arbitraria la rotazione della copertura il sistema elabora l’ultima configurazione proposta, nella quale si rende ancora più evidente la deformazione dei pilastri di cui si è parlato in precedenza. Quante altre configurazioni sono possibili? Basti pensare che ad esempio la sezione del pilastro nel caso specifico possa passare da quadrata a rettangolare, continuando in alcune condizioni a generare la medesima ombra. Dunque dipende dai vincoli inseriti nel sistema e tra loro associati, secondo un principio di accoppiamento simile a quello utilizzato da Gregor Mendel nelle tabelle predittive a doppia entrata. I vincoli dati al sistema sono fondamentali al fine dell’ottenimento di una soluzione visualizzabile, il sistema parametrico che difatti graficizza una funzione matematica a più variabili, risponde positivamente all’input quando il numero di vincoli è sufficiente a garantire una soluzione univoca e dunque la funzione risulta reversibile seguendo la logica della già citata luce invertita. Bisogna pensare che il fenomeno di generazione delle ombre, in quanto proiettivo, segue la medesima logica rintracciabile nelle operazioni di restituzione prospettica, permettendo di arrivare

alla forma dell’oggetto rappresentato, o meglio proiettato, attraverso l’individuazione dei fattori – nel caso della prospettiva gli enti prospettici fondamentali – che lo rendono univocamente determinabile.

Quanto presentato in questa sede vuole essere un primo spunto di riflessione, non solo rispetto alle potenzialità offerte dalle attuali tecnologie per la prefigurazione di morfologie a partire da un’ombra data, ma anche rispetto alla necessità di allargare il campo d’indagine relativo alla teoria delle ombre in ambito geometrico e di conseguenza architettonico. Questo tipo di sperimentazione pone le basi per futuri sviluppi, che trovano applicazione anche nella progettazione architettonica, potendo porre come elemento di partenza nel progetto l’ombra e la sua costruzione geometrica, diversamente da quanto avviene con gli attuali plugin, tra i quali LadyBug o Climate Studio, che si concentrano sugli effetti dell’irraggiamento solare a partire da una geometria data. In conclusione, lo studio del fenomeno geometrico delle ombre può ancora essere indagato secondo nuovi punti di vista e attraverso le sempre più ampie potenzialità informatiche messe a disposizione dal continuo avanzamento tecnologico.

Bibliografia

- Càndito, C. (2009). *Il disegno e l’ombra: Fondamenti, metodi e applicazioni attuali della teoria delle ombre al disegno*. Alinea Editrice.
- Càndito, C. (2010). *Il disegno e la luce: Fondamenti e metodi, storia e nuove applicazioni delle ombre e dei riflessi nella rappresentazione*. Alinea Editrice.
- Casale, A. (2018). *Forme della percezione: Dal pensiero all’immagine*. FrancoAngeli.
- Casati, R. (2008). *La scoperta dell’ombra*. Laterza.
- Fasolo, M., Lanfranchi, F. & Camagni, F. (2023). Skia-graphia, manifestazione proiettiva della transizione temporale del sole sull’architettura. In M. Cannella, A. Garozzo & S. Morena (A cura di) *44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione / Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers* (pp. 1281-1300). FrancoAngeli. DOI: <https://dx.doi.org/10.3280/oa-1016-c349>
- Gay, F. (2004). Photofanie: Esattezza della luce e approssimazioni dell’ombra in architettura. In A. De Rosa (A cura di), *Tra luce e ombra* (pp. 209-222). Il Poligrafo.
- Sorge, V. (2011). La misura dell’ombra: Su una questione di *perspectiva* di Biagio Pelacani da Parma. In P. Arfé, I. Caiazzo, & A. Sannino (A cura di), *Adorare caelestia, gubernare terrena: Atti del Colloquio internazionale in onore di Paolo Lucentini (Napoli, 6–7 novembre 2007)* (pp. 385-410). Brepols.
- Stoichita, V. I. (2004). Al di là del complesso di Peter Pan: Le ombre di Andy Warhol. In A. De Rosa (A cura di), *Tra luce e ombra* (pp. 65-73). Il Poligrafo.

Immagine

Configurazioni spaziali di una pensilina a partire dalla sua ombra portata attraverso l’utilizzo di un apposito sistema parametrico. Elaborazione a cura degli autori.

Frammenti visivi e sonori nello spazio infrastrutturale

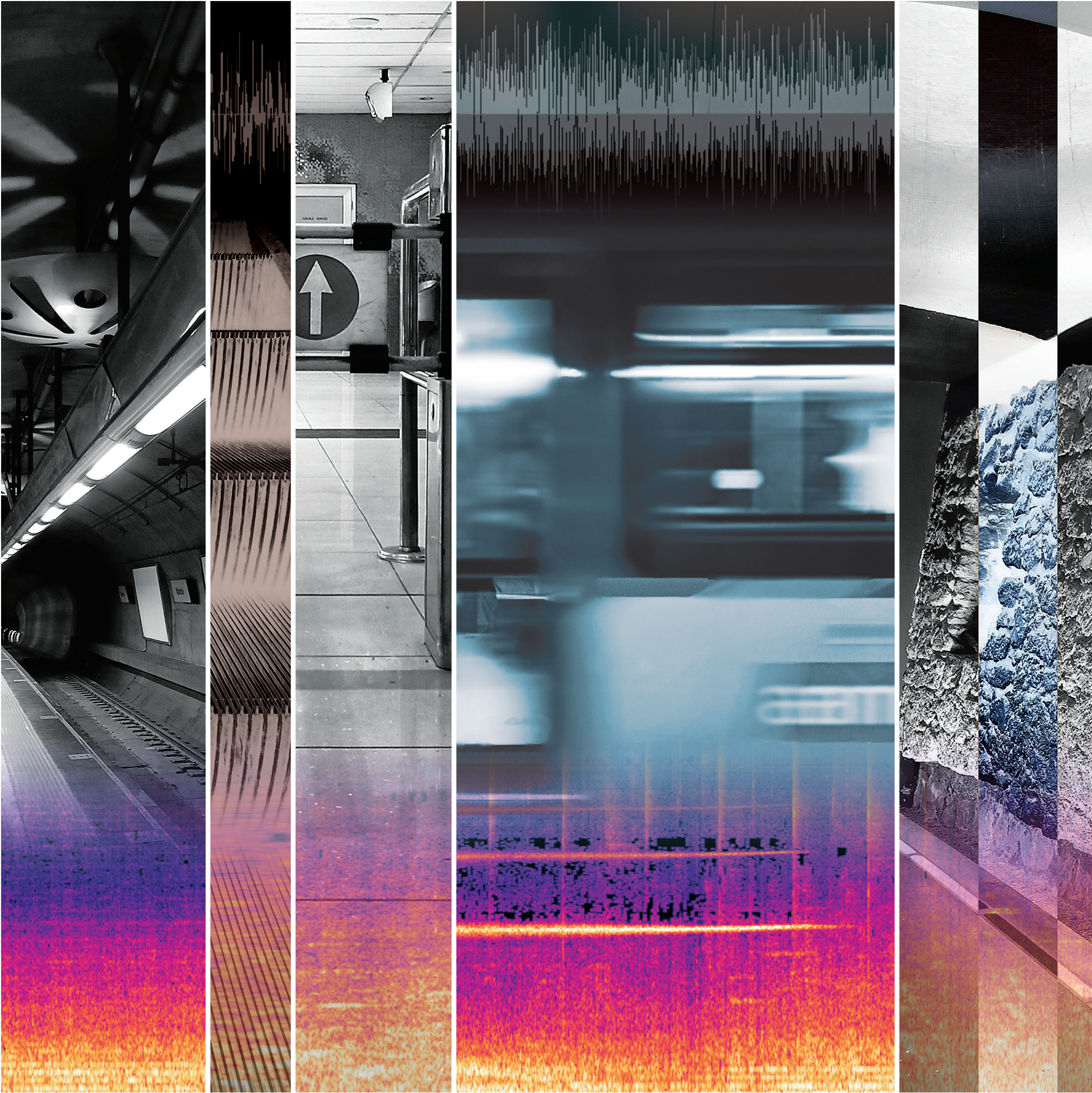
METROPOLITANA
FOTOGRAFIE
PAESAGGIO SONORO
RAPPRESENTAZIONE GRAFICA DEL SUONO
SOVRAPPOSIZIONI

Il contributo affronta il tema della rappresentazione dello spazio infrastrutturale attraverso la categoria del frammento, inteso come condizione operativa capace di restituire la natura discontinua dello spazio. L'indagine assume il Disegno come dispositivo di costruzione, in grado di mettere in relazione dati eterogenei e di rendere leggibili fenomeni non riconducibili a una visione unitaria.

La ricerca si sviluppa sul caso studio della Linea 1 della metropolitana di Napoli, in cui la complessità dello spazio è definita dall'interazione tra componenti materiali e dinamiche temporali, tra cui i fenomeni acustici. Le registrazioni sonore vengono elaborate e tradotte in forme grafiche, integrandosi con immagini fotografiche organizzate secondo logiche di discontinuità e accostamento.

L'esito è una rappresentazione in cui il significato emerge dalla relazione tra elementi differenti, evidenziando il ruolo del Disegno come strumento critico capace di operare tra dimensione visiva e sonora.

ROSINA IADEROSA¹, EMANUELE IAUCCI DI CAPRIO²
¹Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale
²Music producer indipendente
rosina.iaderosa@unicampania.it



Il frammento non è ciò che resta di un intero perduto, ma ciò che rende impossibile ogni totalità. Esso non indica una mancanza da colmare, bensì una condizione originaria: quella di una realtà che si manifesta sempre in forma parziale, intermittente e discontinua. In questo senso, il frammento non appartiene al dominio della perdita, ma a quello della possibilità. È nello scarto, nella cesura, nell'incompletezza che si apre uno spazio critico, capace di mettere in crisi l'idea di rappresentazione come restituzione integrale del reale (Adorno, 1970).

Il frammento, dunque, introduce una frattura rispetto alla tradizione descrittiva del Disegno, storicamente orientata alla restituzione di un ordine unitario e coerente. Al contrario, il frammento implica una presa di posizione: accettare la discontinuità come dato strutturale e assumere l'incompletezza come strumento conoscitivo. L'idea di una forma compiuta e leggibile nella sua interezza lascia progressivamente il posto a una percezione costruita per soglie, interferenze e sovrapposizioni (Branzaglia, 2003). In questa prospettiva, il frammento non rappresenta un limite conoscitivo, ma una condizione operativa attraverso cui attivare nuove forme di rappresentazione e di interpretazione. Così, il Disegno non è più inteso come semplice mezzo di trascrizione del reale, ma come dispositivo interpretativo capace di operare selezioni, tagli e sovrapposizioni (Partenope, 1996). Un linguaggio in grado di tradurre sistemi eterogenei, confermando, così, la sua natura trasformativa più che descrittiva (Evans, 1997). Pertanto, il frammento apre ad una pratica critica, capace di operare sull'immateriale e costruire immagini che interrogano ciò che sfugge.

In ambito architettonico e urbano, esso si configura come unità minima di esperienza, capace di rivelare la natura intrinsecamente discontinua dello spazio.

L'ambiente costruito, in particolare negli spazi infrastrutturali, si manifesta come un campo dinamico in cui coesistono fenomeni eterogenei: flussi di corpi, variazioni luminose, riflessioni, riverberi, segnali visivi e acustici. La metropolitana, più di altri contesti, rende esplicita questa condizione. Qui lo spazio non è mai dato una volta per tutte, ma si produce nell'interazione tra elementi materiali e processi temporali. L'esperienza dell'utente si struttura come una sequenza di eventi: l'ingresso, i percorsi, l'attesa sulla banchina, l'annuncio sonoro, l'arrivo del convoglio, l'apertura delle porte e il movimento lungo le scale mobili. Ciascuno di questi momenti costituisce un frammento autonomo, ma allo stesso tempo relazionale, la cui comprensione dipende dalla sua posizione all'interno di una catena percettiva (Lynch, 1960). Non esiste una percezione simultanea dell'insieme, ma una successione di episodi che si organizzano nel tempo. Il campo visivo è costantemente interrotto, ricomposto, filtrato da elementi tecnici e da flussi di persone.

Il presente progetto si inserisce in questo ambito di riflessione, proponendo una trasposizione grafica e visiva di tali fenomeni. Il caso studio è stato sviluppato per la Linea 1 della metropolitana di Napoli, caratterizzata, tra gli altri aspetti, dalla presenza di materiali appartenenti a fasi storiche differenti. Tali elementi introducono un'ulteriore discontinuità, non più soltanto percettiva ma anche fisica. L'infrastruttura contemporanea si configura come un sistema che intercetta e rende leggibili tracce preesistenti, le quali emergono come elementi non integrabili in un ordine unitario. Questa coesistenza produce una condizione di eterogeneità strutturale, in cui ogni livello mantiene una propria autonomia spaziale e temporale. Il frammento assume così una dimensione concreta, in quanto residuo attivo di processi storici non lineari, la cui presenza altera la continuità del campo costruito e ne ridefinisce i criteri di leggibilità.

Le immagini fotografiche realizzate sono state selezionate e composte come una sequenza frammentaria: porzioni di spazio isolate, accostate secondo una logica non narrativa ma associativa. La composizione per bande verticali introduce una discontinuità intenzionale, che impedisce la lettura unitaria dell'immagine e restituisce una percezione instabile, analoga a quella esperita nello spazio reale.

A questa dimensione visiva si affianca una componente sonora, che non viene trattata come elemento accessorio, ma come campo di dati capace di informare il Disegno. I suoni registrati in situ – l'arrivo del convoglio, l'apertura delle porte, il flusso delle persone, il movimento delle scale mobili, così come le condizioni di relativa quiete – vengono considerati come eventi discreti, ciascuno caratterizzato da una specifica configurazione spettrale.

L'ambiente acustico delle stazioni metropolitane può essere interpretato come un paesaggio sonoro complesso, secondo la definizione di soundscape introdotta da Raymond Murray Schafer (1977), in cui elementi sonori di fondo e distintivi si articolano in una struttura riconoscibile, ma mai stabile. Tuttavia, nel contesto specifico della metropolitana, tale paesaggio è caratterizzato da una forte componente discontinua e transitoria: il suono non si distribuisce in modo uniforme, ma emerge per picchi, interruzioni, accumuli, configurandosi come una sequenza di eventi acustici più che come un campo sonoro statico (Augoyard & Torgue, 2005).

Dal punto di vista fisico, questo comportamento può essere descritto in termini di variazioni di pressione sonora nel tempo, con fenomeni quali riverberazione, riflessione multipla e assorbimento differenziale dovuti ai materiali (metallo, ceramica, calcestruzzo) e alla geometria degli spazi. L'arrivo di un treno, ad esempio, produce un incremento progressivo del livello sonoro, accompagnato da una trasformazione dello spettro in frequenza: le componenti a bassa frequenza, legate al moto del convoglio, si combinano con frequenze più alte generate dall'attrito e dai sistemi meccanici. Questo evento acustico non è isolato, ma interagisce con il rumore di fondo della stazione e con le riflessioni delle superfici, generando un campo sonoro complesso e stratificato.

Analogamente, i momenti di quiete non corrispondono a un'assenza di suono, ma a una diversa configurazione dello spettro acustico, in cui emergono micro-eventi: passi, voci lontane, vibrazioni strutturali, suoni residui. Questi elementi, spesso percepiti in modo marginale, costituiscono tuttavia una componente fondamentale dell'esperienza spaziale, poiché definiscono la qualità atmosferica dell'ambiente.

Questi dati sono stati tradotti graficamente attraverso onde sonore e spettrogrammi, strumenti comunemente utilizzati nell'analisi del segnale audio (Roads, 2001). Lo spettrogramma, in particolare, è una rappresentazione grafica dell'intensità e della frequenza di un segnale acustico al variare del tempo, rendendo leggibili fenomeni che spesso trovano una corrispondenza diretta nella percezione visiva.

Nel progetto, tuttavia, tale traduzione non ha finalità esclusivamente analitiche. L'inserimento di questi elementi all'interno della composizione grafica produce un'interferenza tra sistemi di rappresentazione differenti: da un lato, la fotografia come costruzione spaziale; dall'altro, il dato sonoro come registrazione temporale. La sovrapposizione non genera una sintesi, ma mantiene una tensione tra i due ambiti, evidenziandone le differenze di natura.

In questo senso, il suono non 'spiega' la fotografia, né la fotografia 'rappresenta' il suono. Piuttosto, l'immagine diventa il luogo in cui questi due sistemi entrano in relazione, rendendo visibile una dimensione

altrimenti non accessibile. La traduzione del suono in segno grafico introduce nel Disegno una componente temporale che ne ridefinisce i presupposti, avvicinandolo a pratiche di rappresentazione processuale.

Il risultato è una forma di rappresentazione ibrida, in cui il Disegno non restituisce uno spazio continuo, ma costruisce un campo di tracce. Le superfici architettoniche, così come i segni grafici che le attraversano, si configurano come supporti di registrazione: luoghi in cui si depositano eventi, passaggi, variazioni. Il frammento, in questo contesto, non è un elemento da ricomporre, ma una condizione da mantenere.

La tavola finale, organizzata nel formato quadrato richiesto, condensa questa operazione in una struttura compatta, ma non gerarchica. Le diverse componenti – scatti fotografici, rappresentazione grafica di onde sonore, spettrogrammi – sono disposte secondo una logica di accostamento, che invita a una lettura non lineare. L'osservatore è chiamato a ricostruire relazioni, a individuare corrispondenze, a muoversi tra livelli differenti di informazione, attivando un processo interpretativo aperto.

Questa operazione può essere letta come costruzione di un campo relazionale fondato sulla discontinuità. Le sovrapposizioni non producono una ricomposizione, ma istituiscono un sistema in cui le parti mantengono la propria autonomia semantica, generando significato attraverso rapporti di prossimità, interferenza e differenza. Così, la rappresentazione si configura come un sistema aperto, in cui il senso non è dato dalla coerenza interna dell'immagine, ma emerge dall'interazione tra elementi eterogenei, secondo una logica operativa che sostituisce alla sintesi la coesistenza di differenze.

In conclusione, il progetto si propone come una riflessione sul Disegno inteso non come strumento di restituzione, ma come pratica critica capace di operare sulla complessità del reale. Il frammento, lungi dall'essere una condizione di perdita, diventa un principio generativo, mentre il suono, attraverso la sua traduzione grafica, consente di estendere il campo della rappresentazione verso dimensioni temporali e immateriali.

Bibliografia

- Adorno, T. W. (2009). *Teoria estetica* (F. Desideri & G. Matteucci, A cura di). Einaudi. (Opera originale pubblicata nel 1970 con il titolo *Aesthetic Theory*).
- Augoyard, J.-F., & Torgue, H. (2005). *Sonic experience: A guide to everyday sounds* (A. McCartney & D. Paquette, Trad.). McGill–Queen's University Press. (Opera originale pubblicata nel 1995 con il titolo *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*).
- Branzaglia, C. (2003). *Comunicare con le immagini*. Bruno Mondadori.
- Evans, R. (1997). *Translations from drawing to building and other essays*. MIT Press.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.
- Partenope, R. (A cura di). (1996). *Il disegno come idea*. Gangemi Editore.
- Roads, C. (2001). *Microsound*. MIT Press.
- Schafer, R. M. (1977). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Alfred A. Knopf.

Immagine

Subway soundscape: visual and acoustic fragments. Rappresentazione composita di frammenti fotografici raccolti lungo la Linea 1 della metropolitana di Napoli, integrati con spettrogrammi e tracce d'onda derivati da registrazioni sonore. Ciascun segmento visivo corrisponde a uno specifico evento acustico (a cura di R. Iaderosa & E. Iaucci Di Caprio).

Omaggio al Mediterraneo di Luzzati

SPAZIO PUBBLICO
IMMAGINARIO MEDITERRANEO
SPOPOLAMENTO
PATRIMONIO IMMATERIALE
TEATRALITÀ URBANA

Il contributo propone una riflessione sul disegno come azione critica capace di restituire la dimensione immateriale dello spazio urbano mediterraneo nei suoi nessi con memoria, perdita e rarefazione della vita collettiva. Attraverso un tributo grafico a Lele Luzzati, la riflessione interpreta la piazza non come semplice vuoto costruito, ma come scenografia simbolica in cui architettura, natura, teatralità e patrimonio culturale concorrono a rendere visibile una tensione profonda tra permanenza figurativa e assenza di presenza umana. Il sole antropomorfo, l'albero centrale, il piccolo albero che non trova spazio all'ombra del grande, le architetture porticate e la figura tributo a Emanuele Luzzati Pulcinella/Arlecchino, compongono una rappresentazione stratificata del Mediterraneo come paesaggio culturale e spazio della memoria, ma la vuotezza della piazza allude allo spopolamento dei Piccoli Paesi e alla perdita progressiva del loro Patrimonio Territoriale. Così, un tributo a Luzzati diventa occasione per rileggere il rapporto tra grafia, immaginazione e fragilità dell'abitare.



VALENTINA MONTELEONE
Università degli studi *Mediterranea* di Reggio Calabria
Dipartimento di Architettura e Design
v.monteleone@unirc.it

**La piazza vuota come scena immateriale.
Un tributo a Lele Luzzati tra paesaggio
mediterraneo, memoria e spopolamento**

Vi sono spazi che cessano di essere soltanto spa-zi nel momento in cui iniziano a trattiene-re, quasi loro malgrado, qualcosa che non è più interamente visibi-le. Non semplicemente memoria, e neppure soltanto storia, piuttosto una densità ulteriore, un deposito di vite, di usi, di attese, di suoni, di voci e di silenzi che continua a gravare sui luoghi anche quando la materia sembra essere rimasta sola (Norberg-Schulz, 1979). In questo senso, ci si domanda: cosa vuol dire rappre-sentare l’immateriale? In questo senso, rappresentare l’immateriale non significa tentare la figurazione dell’a-stratto, né produrre una vaga allusione poetica a ciò che sfugge alla vista. Significa, più radicalmente, in-terrogare quel punto in cui lo spazio costruito smette di coincidere con la propria evidenza fisica e si rivela come campo di tensione tra presenza e perdita, tra permanenza e sottrazione, tra forma e vita. L’architettura senza corpo non coincide allora con la negazione della forma, bensì con il manifestarsi di una dimensione ulteriore dello spazio, nella quale materia e senso non si sovrappongono pienamente, ma restano in tensione (Turri, 1998). Ed è proprio dentro questa soglia proble-matica che si collocano le presenti riflessioni, assieme al tributo grafico a Lele Luzzati.

Il disegno non intende celebrare un immaginario in forma derivativa o nostalgica, né limitarsi a riattivare, in chiave ornamentale, un lessico figurativo riconoscibi-le. Esso assume piuttosto il mondo luzzatiano come linguaggio interpretativo (Sacchi, 2003), come stru-mento ideografico con cui interrogare la condizione contemporanea dello spazio pubblico mediterraneo e, più precisamente, la crisi silenziosa dei piccoli pa-esi, la loro bellezza ancora leggibile e insieme la loro progressiva esposizione al vuoto, alla rarefazione, alla perdita di continuità d’uso e di senso (Fallanca & Mon-teleone, 2024). Nella sua opera scenografica, Luzzati ha saputo costruire un Mediterraneo plurale, stratifica-to e profondamente antropologico, in cui le maschere della tradizione italiana non erano semplici personaggi teatrali, ma matrici iconiche capaci di tenere insieme vite quotidiane, paesaggi culturali, memorie collettive e immaginari popolari, restituendo un Mediterraneo dove il rapporto tra figura e luogo non è mai puramente rap-presentativo, ma esprime una continuità di vita, gesti, riti e pratiche sedimentate nel tempo (Giedion, 1941), in cui sono evidenti le tracce di abitabilità, ovvero, le forme attraverso cui la comunità proietta se stessa nello spazio e lo rende riconoscibile come proprio (De Carlo, 2015). Allo stesso modo, l’intreccio tra natura, archi-tetture intuitive e cromatismi rituali restituisce una di-mensione affettiva del paesaggio resa evidente anche negli studi di Zaouache Gaudron (2015), secondo cui i luoghi della memoria collettiva funzionano come strut-ture di sostegno psichico e identitario per le comunità che li attraversano o li ricordino.

Assumere questo codice figurativo di figure ap-parentemente leggere e giocose ma, rappresentanti elementi di legibility culturale, elementi che ancorano l’identità collettiva a un repertorio condiviso (Lynch, 1960), attraverso il quale il paesaggio mediterraneo si offre come teatro di memorie estese, significa allora riportare l’attenzione su un modo di rappresentare il Mediterraneo come spazio relazionale, nel quale archi-tetture intuitive, cromatismi rituali e presenze simbo-liche costituiscono un alfabeto capace di dare forma visibile alle tensioni tra permanenza e trasformazione (Mancini, 2003).

Inserito entro la piazza mediterranea rappresentata, questo immaginario costituisce un ripensamento criti-

co che mostra come, nei territori marginali, la perdita di presenza non coincida con la perdita di traccia e, come la rarefazione dell’abitare lasci emergere, quasi per contrasto, la profondità culturale dei luoghi. L’omag-gio a Luzzati diventa così una lente per osservare le fragilità dei piccoli paesi soprattutto nella loro dimen-sione immateriale, fatta di memorie sospese, narrazioni interrotte, forme che continuano a significare anche in assenza di chi le ha abitate. È attraverso questa so-vrapposizione tra grafia, teatralità e paesaggio cultura-le che la scena disegnata si apre a una lettura più am-pia, problematizzando la distanza crescente tra spazio costruito e vita collettiva e mostrando come, talvolta, sia proprio l’immaginario, più ancora dell’architettura, a trattenere ciò che sta scomparendo.

Questa dimensione scenica rende Luzzati un riferi-mento fecondo per una riflessione urbanistica, perché elementi urbani, quinte, facciate, fondali, personaggi e colori usati non rimandano a un altrove evasivo, ma rendono visibile la struttura teatrale dell’abitare, cioè il fatto che ogni spazio collettivo esista anche come luo-go di apparizione, di racconto, di riconoscimento reci-proco e di relazione e, in tal senso, la scena non falsifica il mondo, lo obbliga a mostrarsi per ciò che è e, soprat-tutto, per ciò che rischia di non essere più. Rileggere il piccolo paese mediterraneo attraverso l’Artista signi-fica allora sottrarlo tanto alla riduzione documentaria quanto alla nostalgia vernacolare, per restituirlo come spazio drammatico, vivo non perché pieno, ma perché attraversato da contraddizioni essenziali.

La tensione che struttura il disegno nasce precisa-mente dallo scarto tra la vitalità cromatica della scena e il vuoto che la attraversa. A un primo sguardo l’imma-gine sembra irradiarsi di energia: il sole sorride, i colori vibrano, il paesaggio si dispone in un equilibrio quasi festivo, l’albero centrale custodisce una forza gene-rativa, la maschera introduce movimento e musica. E, tuttavia, proprio dentro questa apparente pienezza, si apre una frattura decisiva: la piazza è vuota. Non vuota nel senso contingente di uno spazio momentanea-mente non occupato, ma vuota perché privata di quella densità umana diffusa che ha storicamente fatto della piazza mediterranea il cuore pulsante della vita collet-tiva. Non vi è folla, non vi è trama di soste e attraver-samenti, non vi è il brulichio ordinario di corpi e tem-pi che trasformano il vuoto urbano in spazio pubblico vissuto. La scena rimane ma denuncia l’erosione degli attori, così come resiste la forma, ma vacilla la conti-nuità della vita che la rendeva necessaria. Il vuoto della piazza non è solo un dato compositivo ma è metafora della condizione territoriale dei piccoli paesi delle aree interne, dove lo spopolamento non produce soltanto una riduzione numerica della popolazione residente, ma una mutazione qualitativa degli spazi, soprattutto nel Meridione, poiché intacca la struttura minuta della convivenza, indebolisce le reti di prossimità, riduce la frequenza dell’uso collettivo, incrina la trasmissione in-tergenerazionale delle pratiche e impoverisce la vita del luogo anche quando il luogo, materialmente, permane. Qui si manifesta l’equivoco che attraversa molte retori-che superficiali del Patrimonio Territoriale: credere che la sopravvivenza della forma coincida con la sopravvi-venza dell’abitare. Così non è. I muri possono restare in piedi e le piazze continuare a offrire una splendida immagine di sé, mentre il tessuto di relazioni, rituali e temporalità condivise che le rendeva vive si assottiglia fino quasi a scomparire. Per questa ragione il vuoto, in molti piccoli paesi, non è mai innocente. Non coincide con una semplice pausa dell’uso, né con un interval-lo neutro tra due momenti di attività: è un vuoto che pesa, che inquieta, che fa rumore, perché non coin-cide con il nulla, ma con l’eccesso di ciò che è stato e non è più pienamente presente. La piazza vuota non

segnala dunque un’assenza di senso, al contrario, rende percepibile una sovrabbondanza di senso non più atti-vato. È il luogo in cui emerge con particolare nettezza la scissione tra la persistenza del supporto materiale e la crisi del suo contenuto sociale. E questa scissione, insieme urbanistica, civile e antropologica, costituisce una delle questioni più profonde della contemporaneità territoriale.Dunque, l’immaterialità della piazza non an-drà allora intesa come evanescenza, ma come persi-stenza del non più visibile. Ciò che rende immateriale questo spazio non è il fatto che esso si sottragga alla forma, bensì il fatto che la forma custodisca ancora una vita che non riesce più a manifestarsi interamente, pur conservando una grammatica della relazione. La piazza è un luogo concepito per l’incontro, per la sosta, per il mercato, per la festa, per il rito, per il riconoscimen-to reciproco. Ma proprio perché questa grammatica rimane leggibile, la sua sospensione odierna acquista un carattere drammatico. Lo spazio continua a offrire possibilità d’uso che non trovano più corrispondenza nella stessa intensità delle pratiche. Il luogo è ancora pronto, ma non più altrettanto abitato.

Allora quel sole antropomorfo, dominante la parte superiore dell’immagine, e la cui presenza potrebbe indurre una lettura puramente fiabesca, agisce invece come segno di una qualità atmosferica del mondo me-diterraneo che persiste nonostante il vuoto sociale. E tuttavia questa permanenza, collocata entro una sce-na svuotata di presenze diffuse, produce un contrasto acuto: ciò che resta intatto è la condizione potenzia-le della vita, non la sua effettiva realizzazione sociale. Analoga funzione svolge l’albero centrale, asse ecolo-gico e simbolico della composizione. Con le sue ra-dici esposte, esso rimanda a una continuità profonda tra luogo, memoria e territorio, mentre il piccolo albero laterale, privo di una collocazione certa, sembra allude-re a una generazione in bilico, incerta sul luogo in cui radicarsi. In una piazza vuota, il tributo antropomorfo a Luzzati appare come l’ultimo attore di un teatro che ha conservato la scena, ma ha perduto gran parte del suo pubblico e dei suoi interpreti; in ciò diviene figura della condizione contemporanea del patrimonio immateriale nei territori fragili: non un patrimonio scomparso, ma sopravvissuto in forma intermittente, affidato a presen-ze isolate e a residui di memoria che non riescono più a strutturare con continuità la vita collettiva.

E, tuttavia, in questo luogo sospeso, in bilico, il vuo-to non ha ancora cancellato la possibilità, perché è in questa zona intermedia, tra perdita e residua fecondità, che le riflessioni architettoniche e la pianificazione ter-ritoriale sono oggi chiamate a sostare. Perché i piccoli paesi non chiedono soltanto diagnosi del declino; chie-dono strumenti capaci di riconoscere il punto esatto in cui la fragilità non si è ancora trasformata in irrever-sibilità, la memoria in oblio e il vuoto in pura assenza, restando testimonianza.

Testimonianza di che cosa? Di ciò che è stato, di ciò che ancora resiste e, soprattutto, di ciò che chiede, con urgenza crescente, nuove forme di cura progettuale, culturale e politica. In questo senso, l’immateriale non è il contrario del reale. È la sua parte più vulnerabile, più profonda e forse più decisiva: quella che resta quando il luogo continua a esistere, mentre la comunità che lo aveva fatto parlare rischia di diradarsi fin quasi a non lasciarvi che la propria eco.

menti. In conclusione, l’analisi dimostra che l’integrazione non è un evento statico o una meta da rag-giungere, ma un processo dinamico di cocostruzione dello spazio urbano, in cui le silhouette del nostro pro-getto rappresentano l’elemento umano fondamentale che risemantizza il cemento, trasformando definitiva-mente i frammenti dei non-luoghi istituzionali in spazi di appartenenza collettiva e cittadinanza attiva.

Bibliografia

- Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*. Electa.
- Turri, E. (1998). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Marsilio.
- Sacchi, L. (2003). *Franco Zagari. L’interpretazione del paesaggio – The interpretation of landscape* (G. McDowell, Trans.). Testo & Immagine.
- Fallanca, C., & Monteleone, V. (2024). *Design and proper management of vegetal and territorial heritage for a new anthropogenic civilization in remote places*. In F. Calabró et al. (Eds.), *Networks, Markets & People* (pp. 378–387). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-74672-7_37
- Giedion, S. (1941). *Space, time and architecture: The growth of a new tradition*. Harvard University Press.
- De Carlo, G. (2015). *L’architettura della partecipazione* (S. Marini, Ed.). Quodlibet.
- Zaouche-Gaudron, C. (2015). *Le développement social de l’enfant: Du bébé à l’enfant d’âge scolaire*. Dunod.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.
- Mancini, A. (2003). *La mia scena è un bosco. Emanuele Luzzati e il mondo dei ragazzi*. Titivillus.

Immagine

Omaggio al Mediterraneo di Luzzati. L’immagine reinterpretata il linguaggio scenografico di Luzzati, che nelle sue maschere italiane seppe unire vite, paesaggi e memorie mediterranee. La piazza vuota diventa scena immateriale dove architettura, natura e teatralità rive-lano le tensioni tra memoria, rarefazione dell’abitare e spopolamento dei piccoli centri, restituendo una lettu-ra critica dei paesaggi culturali contemporanei. Fonte: Rappresentazione a cura di Valentina Monteleone.

Frammenti di narrazione: l'architettura programmatica nella visione cinematografica

FRAMMENTO
ASSIALITÀ
COLLEGAMENTO
VISIONE
CINEMA

Il presente contributo propone di analizzare la concezione di 'frammentazione programmatica', elemento cardine nell'approccio architettonico e urbanistico di Rem Koolhaas collegato alla visione cinematografica del regista contemporaneo Wes Anderson. Il seguente concetto, inteso come principio che combina la scomposizione dello spazio in unità misurate con una forte struttura gerarchica e simmetrica, viene approfondito nello stile unico e ormai universalmente riconoscibile del regista attraverso ciò che viene ritenuta la sua opera più conosciuta, ovvero *Grand Budapest Hotel*. Il seguente elaborato richiama alcune strategie proprie del progetto architettonico di Koolhaas in relazione alla prospettiva visionaria ma metodica di Anderson, per cui entrambi concepiscono le singole parti e l'insieme di un progetto come elemento unico e fondativo della composizione architettonica e cinematografica.



La frammentazione programmatica di Rem Koolhaas nel design cinematografico di Anderson Il concetto di ‘frammentazione programmatica’ può essere interpretato come una condizione intermedia tra discontinuità e sistema, in cui la scomposizione dello spazio non implica perdita di coerenza ma diventa principio generativo della forma. In ambito architettonico tale nozione trova corrispondenze nelle teorie della composizione per parti, dove l’edificio è concepito come un insieme di elementi autonomi, ciascuno dotato di una propria identità, organizzati secondo regole precise di relazione, gerarchia e ripetizione. Come espresso nelle teorie di Koolhaas (Kwinter & Rainò, 2002), l’architettura e l’arredo urbano si costruiscono attraverso frammenti riconoscibili. Tra le concezioni che più raffigurano questa idea spicca la biblioteca pubblica di Seattle; nel seguente progetto l’architetto crea una serie di ‘scatole’ sbalzate e sovrapposte, apparentemente in ordine instabile e collegate tra loro da una rampa a spirale. Percorrendo la struttura a sbalzo dell’involucro il visitatore avverte una sottile sensazione di vertigine che porta, a chi la attraversa, verso qualcosa di enigmatico; dona una visione della città dall’alto simile a un sogno o, meglio ancora, a un film. Nel dibattito contemporaneo sulla cultura immateriale, il rapporto tra rappresentazione visiva e costruzione dello spazio assume un ruolo sempre più centrale e in questo contesto, il cinema si configura non solo come dispositivo narrativo ma come vero e proprio laboratorio di sperimentazione spaziale, capace di produrre modelli percettivi che dialogano con l’architettura (Koolhaas & Mau, 1997). E’ proprio seguendo questo metodo di formulazione degli spazi visivi che Wes Anderson tende nella sua opera a sezionare e frammentare le diverse inquadrature del film, in cui l’arredo e il design fungono da prospettiva e creano assialità laddove l’occhio del regista decide di portare lo spettatore ad orientare l’attenzione su un fulcro centrale, che sia esso un personaggio o un elemento narrativo, trasformandolo nella sua personale linea di orizzonte; visione analoga a quella di molti impianti architettonici classici. In egual modo, le strategie di complessità e montaggio spaziale di Rem Koolhaas, in cui sistemi eterogenei vengono accostati per generare nuove gerarchie, risuonano nell’articolazione interna dell’hotel, nei percorsi dei personaggi e nelle relazioni tra interno ed esterno.	
La promenade Architectural nello stile andersoniano Tra le opere di Wes Anderson, The Grand Budapest Hotel si configura come un vero e proprio dispositivo spaziale complesso, leggibile attraverso categorie proprie dell’architettura. Proprio come nel concetto di promenade Architectural di Le Corbusier, la seguente rappresentazione cinematografica definisce l’esperienza spaziale dell’edificio attraverso il movimento dei protagonisti, creando un itinerario che si snoda attraverso le scenografie degli spazi interni ed esterni. L’edificio del Grand Budapest non è presentato come uno luogo unitario e continuo, ma come una struttura stratificata e scomposta resa intellegibile attraverso una serie di sezioni narrative (Zweig & Anderson, 2022). Anderson adotta frequentemente inquadrature frontali e ortogonali che funzionano come veri e propri tagli sezionali, rivelando simultaneamente più ambienti e livelli dell’edificio. Questo procedimento richiama direttamente la rappresentazione architettonica, in cui la sezione non è solo strumento descrittivo, ma dispositivo interpretativo capace di mostrare spazi che altrimenti risulterebbero invisibili (Lucan & Koolhaas, 1991).	

La costruzione dei luoghi interni si basa su una logica modulare; ogni ambiente, dalla hall agli spazi di servizio, fino alle camere, si configura come un’unità autonoma, caratterizzata da un’identità cromatica, materica e funzionale ben definita. Tali moduli, pur distinti, sono organizzati secondo un rigoroso ordinamento. Il sistema dei percorsi come corridoi, scale, ascensori assumono un ruolo fondamentale nella connessione tra i frammenti. Tali elementi non sono semplici spazi di transizione, ma veri e propri dispositivi di montaggio spaziale, che articolano la sequenza degli ambienti e ne regolano la percezione. In questo senso, il movimento dei personaggi all’interno dell’hotel può essere interpretato come una ‘promenade cinematografica’, in cui la narrazione coincide con l’attraversamento dello spazio. In tal senso, lo spazio cinematografico assume lo statuto di architettura immateriale: un organismo composito in cui ogni elemento è autonomo ma strettamente connesso al sistema complessivo. L’opera di Wes Anderson risulta particolarmente significativa in questa prospettiva; il regista, che spesso viene paragonato prima di tutto ad un arredatore (Inceoglu & Gündem, 2024), ci regala più che un mero, seppur perfetto, significato estetico; è infatti un ulteriore elemento di complessità quello della dimensione temporale che si intreccia con quella spaziale. L’hotel rappresenta un viaggio verso diversi stili architettonici, andando a soffermarsi principalmente allo stile dell’Art Nouveau negli anni ‘30 ben visibile durante l’arco narrativo principale, mostrandosi poi in una veste scialba e con rivestimenti di cemento a vista nelle scene secondarie ambientate negli anni ‘60, suggerendo come i gusti ormai moderni e successivii al conflitto mondiale si siano gradualmente orientati verso valori più funzionali. La stratificazione temporale diventa una deposizione, in tal senso l’edificio non è solo un contenitore di azioni ma un organismo narrativo che incorpora il tempo come materiale progettuale.

La sezione architettonica come cinepresa per la memoria culturale	
---	--

L’elaborato grafico, riprodotto a mano libera attraverso l’utilizzo di tecnica mista con successiva post-produzione digitale, rappresenta l’unione delle due forme di espressione di Koolhaas e di Anderson; la sezione architettonica del Seattle Central Library risulta una finestra per le diverse scenografie del *Grand Budapest Hotel* e così, come un vero e proprio edificio, è strutturato in una serie di volumi distinti e piani frammentati ognuno dedicato ad una visione specifica, decidendo inoltre di mettere in luce il rapporto tra interno ed esterno. Le viste esterne dell’hotel, fortemente stilizzate e quasi bidimensionali, contrastano con la ricchezza e la profondità degli spazi interni. Questa dicotomia richiama alcune riflessioni architettoniche sulla facciata come dispositivo autonomo, capace di costruire un involucro indipendente rispetto alla complessità interna dell’edificio (Bini & Bertocci, 2017). Partendo dalle fondazioni in cui vediamo rappresentato il paesaggio montuoso e innevato su cui si erge l’hotel, saliamo successivamente nel secondo frammento di visione in cui si scorge parte della facciata, caratterizzata da colori pastello. Il terzo frammento è rappresentata una vista aerea della hall dell’edificio, luogo fondamentale per lo svolgimento di diverse scene e per cui è evidente la scelta da parte di Anderson di un passaggio cromatico più deciso; dai colori tenui e rilassanti presenti nella scenografia esterna si passa a quelli caldi e accesi degli interni in cui spiccano sontuose decorazioni (Dilley, 2017). L’ultima sezione rappresenta parte del tetto dell’hotel corrispondente quindi anche

all’ultimo frammento di sezione della biblioteca di Koolhaas, in cui vengono rimarcate le tonalità fredde dello scenario invernale, diventando analogamente simile a un copricapo che nasconde al suo interno un ingegno nettamente più intricato.

Riflessioni	
---------------------------	--

Si determina quindi che cinema di Wes Anderson rappresenti un laboratorio di architettura immateriale: un luogo in cui la frammentazione non è caos, ma dispositivo di costruzione dell’ordine, un ponte tra narrazione visiva e disciplina progettuale. La lezione andersoniana invita architetti e designer a considerare lo spazio non solo come oggetto fisico, ma come esperienza percettiva e culturale, aprendo scenari inediti per l’incontro tra estetica, narrazione e progettazione contemporanea. Nel complesso, *The Grand Budapest Hotel* si configura come un modello di architettura immateriale in cui la frammentazione, lungi dal produrre disordine, diventa strumento di costruzione di un sistema altamente controllato (Hagraas, T. 2024). Attraverso la scomposizione e la ricomposizione dello spazio, Anderson realizza un ambiente vivo; l’edificio diventa un vero e proprio protagonista del film e nasconde dietro alla sua apparente limpida facciata un’anima tortuosa e difficile da decifrare fino al termine del film. Concludo con un cenno di speranza verso un’umanità che tutt’oggi sempre più si discosta dal concetto di cultura immateriale, con l’augurio che l’arte in ogni sua singola forma possa riuscire ad allontanarci dalle atrocità di cui spesso tutti noi siamo spettatori impotenti decidendo infatti di citare una frase che il protagonista Mr. Gustave riferisce al giovanissimo inserviente Zero Moustafa durante una sua trasferta in treno: “Vedi, ci sono ancora deboli bagliori di civiltà in questo mattatoio barbarico che un tempo era conosciuto come umanità” (Anderson, 2014).

Bibliografia Bini, M. & Bertocci, S. (2017). <i>The reasons of Drawing Thought: Shape and Model in the Complexi ty Management</i>. Gangemi Editore. Dilley, W.C. (2017). <i>The Cinema of Wes Anderson: bringing nostalgia to life</i>. Columbia University Press. Hagraas, T. (2024). <i>Cinematic urbanism: Understanding cities through film</i>. Accscience publishing. Inceoglu, S. & Gündem, O. (2024). <i>Architetto o regista?: Wes Anderson e i suoi spazi cinematografici</i>. Rivista scientifica dell’Università di Gazi, Parte B: Arte, discipline umanistiche, progettazione e pianificazione. Koolhaas, R. & Mau, B. (1997). <i>S, M, L, XL: O.M.A</i> .The Monachelli Press. Kwinter, S. & Rainò, M. (2002). <i>Rem Koolhaas: verso un’architettura estrema</i>. Postmediabooks. Lucan, J. & Koolhaas, R. (1991). <i>Office for Metropolitan Architecture Oma: Rem Koolhaas, architetture 1970-1990</i>.Electa. Zweig, S. & Anderson W. (2022). <i>La società delle chiavi incrociate</i>. Jouvence. Anderson, W. (Director). (2014). The Grand Budapest Hotel [Film]. Fox Searchlight Pictures.	
---	--

Crediti Autrice: Martina Giuseppa Nocita Tecnica utilizzata: Disegno a mano libera, tecniche digitali. Materiali utilizzati: Penne a china, acquerelli, gouache Anno 2026 Dimensione 27x27cm	
Immagine Frammenti di narrazione: l’architettura programmatica nel campo della visione cinematografia contemporanea	

Oggetti in Luce

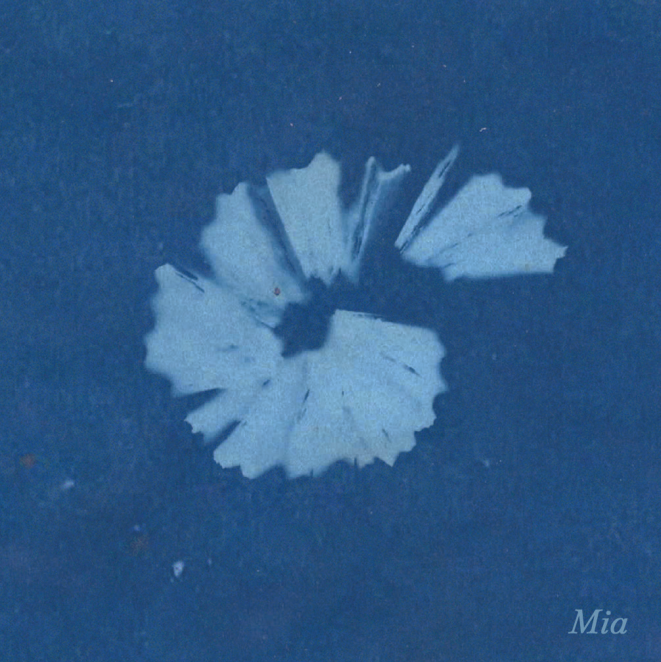
MEMORIA DOMESTICA
RITRATTO INDIRETTO
LUCE
IMPRONTA
INTANGIBILE

Oggetti in luce indaga il ritratto allontanandosi dalla rappresentazione fisionomica del soggetto. Esplora le tracce materiali che una presenza umana lascia nel mondo, ed in particolare negli spazi domestici che abita: gli oggetti d’uso, i piccoli feticci, i testimoni muti di una vita. Ciascuna di queste cianografie costituisce un ritratto indiretto, dove l’identità del soggetto è affidata non al suo volto, ma all’eco fisica delle cose che lo hanno definito e alla memoria domestica che hanno costruito.

Il progetto trasforma oggetti personali in racconto visivo. L’immagine diventa così dispositivo capace di rendere visibile l’intangibile, superando la materialità stessa degli oggetti, per costruire un’architettura senza corpo fatta di luce, ombra, forme evocative e memorie di un luogo familiare. Lo sguardo è così costretto a spostarsi dal riconoscimento immediato dell’oggetto alla decifrazione intima di un segno, invitando a un riconoscimento non somatico ma emotivo e narrativo: dapprima di un luogo, poi di una persona.



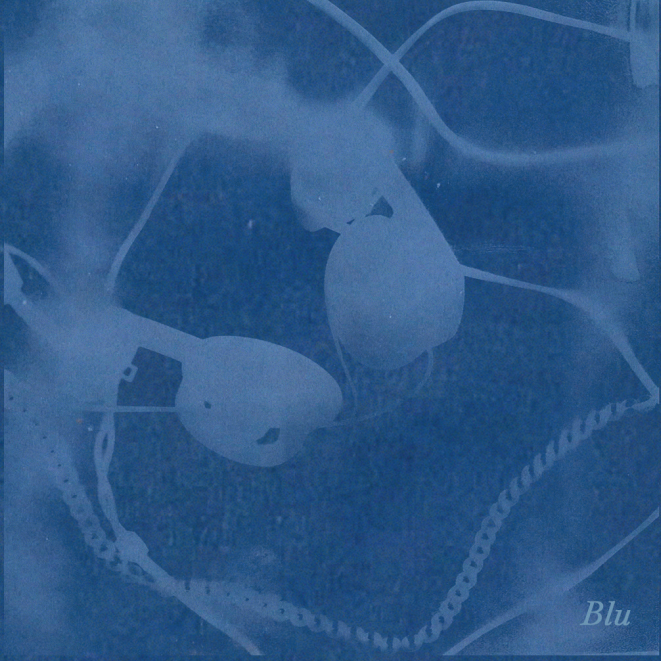
Rita



Mia



Flavia



Blu



Gaia



Elena

Ritratto indiretto

Può un’identità essere raccontata in assenza del corpo, affidandosi unicamente alle tracce materiali che popolano gli spazi domestici? *Oggetti in luce* nasce da questa domanda, scegliendo la via della sottrazione: spostare l’attenzione dalla fisionomia di una persona agli oggetti che usa quotidianamente e che conserva in casa. Gli oggetti divengono frammenti di un’esistenza, testimoni silenziosi di abitudini, memorie, affetti, capaci di raccontare chi li ha posseduti e gli spazi che hanno abitato.

L’architettura invisibile che *Oggetti in luce* intende esplorare è lo spazio domestico come deposito di memorie, come luogo in cui l’identità si stratifica attraverso le cose che lo rendono unico e riconoscibile. La casa della persona ritratta viene narrata attraverso l’impronta delle cose che la abitano. La cianotipia, per la sua natura di scrittura diretta della luce, diventa lo strumento ideale per tradurre questa architettura intima in immagine: ciò che resta non è la rappresentazione dell’oggetto, ma la sua ombra, la sua traccia.

Due atti interpretativi: dal dialogo all’astrazione

Come suggerisce John Berger (1972), ogni immagine è il risultato di un atto di interpretazione. Nella costruzione del progetto tale processo si è articolato in due fasi distinte e complementari.

La prima fase consiste in un’interpretazione condivisa: la selezione degli oggetti da fotografare. Nasce da un dialogo con i soggetti ritratti, che scelgono i propri oggetti all’interno degli spazi domestici. Questo momento preliminare di scelta è il primo atto interpretativo, che trasferisce sulla materialità degli oggetti la narrazione autobiografica.

Gli oggetti selezionati sono stati sottoposti a un ulteriore livello di interpretazione: sono diventati i protagonisti di nature morte, allestite appositamente per richiamare i canoni tradizionali e pittorici delle nature morte rinascimentali: un tavolo ricoperto da una tovaglia bianca, un fondale scuro, punti luce laterali, una composizione spaziale che stabilisce gerarchie e relazioni tra gli elementi disposti.

La natura morta fotografica affonda le proprie radici nella tradizione pittorica e, nel corso del Novecento, evolve da rappresentazione simbolica a dispositivo concettuale capace di interrogare memoria, identità e rapporto con il mondo materiale (Berger, 1972). Tuttavia, con l’avvento del Modernismo, il genere subisce una radicale trasformazione. Fotografi come Man Ray spostano l’attenzione dalla narrazione simbolica alla pura esplorazione formale. Attraverso un controllo meticoloso della luce e della composizione, l’oggetto viene isolato e celebrato per le sue qualità astratte e scultoree, diventando un pretesto per indagini sulla percezione e sulla materia (Amanducci, 2014). Nella fotografia contemporanea, la natura morta assume un ruolo concettuale cruciale. Cessa di essere una mera rappresentazione di oggetti per diventare un dispositivo critico per interrogare la società dei consumi, l’identità e la memoria. Ogni elemento, per il semplice fatto di essere stato selezionato, isolato e inquadrato, diventa un segno carico di valori culturali e personali, trasformando la composizione in una silenziosa e complessa allegoria del nostro rapporto con il mondo materiale.

Il processo cianotipico rappresenta la seconda fase interpretativa, operando non più per costruzione ma per sottrazione. La tecnica, attraverso l’esposizione diretta alla luce, astrae la forma degli oggetti, privandoli del colore, del contesto scenografico e della profondità spaziale, per ridurli a un’impronta. Questa riduzione

costringe lo sguardo ad abbandonare il riconoscimento immediato dell’oggetto per abbracciare una decifrazione più intima, spostando l’accento dalla rappresentazione somatica all’evocazione narrativa dapprima di un luogo, poi di una persona.

La cianotipia

La cianotipia è un processo fotografico storico, caratterizzato dalle sue distintive tonalità di blu di Prussia, che nasce nel XIX secolo. La sua invenzione si deve all’astronomo e scienziato britannico John Herschel (1842), che sperimentò la sensibilità alla luce dei sali ferrici. Sebbene Herschel abbia gettato le basi chimiche del processo, fu la botanica e illustratrice inglese Anna Atkins (1843) a elevarne per prima le potenzialità artistiche e scientifiche. Utilizzò la cianotipia per realizzare *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, considerato il primo libro illustrato con immagini fotografiche della storia. Attraverso fotogrammi di alghe posate direttamente su carta sensibile, Atkins dimostrò come la fotografia potesse essere uno strumento di documentazione e al tempo stesso di espressione creativa ed artistica.

La scelta della cianotipia per questo progetto nasce dalla sua natura di tecnica fotografica primaria, archetipica, in grado di riportare il gesto fotografico alla sua origine più essenziale: l’impronta diretta. In questo procedimento, l’oggetto non viene interpretato da un obiettivo, ma fissa sé stesso attraverso la luce, diventando insieme grafia e reliquia. È proprio in questa capacità di imprimere il segno diretto che la cianotipia incarna in modo esemplare ciò che Roland Barthes (1980) definisce “l’emanazione del referente”: la fotografia come traccia fisica di qualcosa che è stato lì. L’oggetto, posto a contatto con la superficie fotosensibile, lascia la sua ombra, la sua impronta blu, carica della memoria di chi lo ha posseduto e utilizzato.

La cianotipia riporta il *medium*, nella sua accezione barthesiana, alla sua origine più essenziale: non rappresenta, ma testimonia.

I ritratti

Il ritratto indiretto di Rita si costruisce attorno a una narrazione di eredità e luce. La composizione riunisce un fiore colto dal suo giardino, simbolo di cura e radicamento al suo spazio privato, un prezioso pezzo della sua collezione di argenteria, testimone di una storia familiare e di un valore tramandato, e un bicchiere di cristallo, scelto per la sua capacità di catturare e riflettere la luce. Nella natura morta fotografica, l’argenteria è stata il fulcro di una sperimentazione sulla luce, orientata per interagire con le superfici riflettenti, creando giochi di rifrazioni. L’obiettivo era preservare questa resa luminosa nella cianografia. Il bicchiere, per sua natura trasparente, rischiava di scomparire o di diventare una semplice macchia scura. Per ovviare a questo, nell’esposizione alla luce il bicchiere è stato leggermente sollevato dalla carta sensibile e riempito con acqua. Questo espediente ha creato un’ombra soffusa e dai contorni sfumati, un’aura che evoca la sua trasparenza.

L’impronta di Mia, scrittrice, è minimale, estrae il segno di un unico oggetto, quello più carico di significato per il soggetto ritratto: un truciolo di matita disposto a spirale è la prova che la matita è stata affilata, pronta all’uso. È traccia di un gesto preparatorio, l’indizio che Mia sta scrivendo, che la storia è in divenire.

Flavia è una pittrice. La sua cianografia non nasce da un oggetto, ma dalla materia stessa del suo lavoro:

i pigmenti. Inumidendo i residui di colore rimasti sulla tavolozza degli acquerelli, la pittura è tornata fluida ed è stata stesa su un foglio traslucido. Questo foglio, sovrapposto alla carta fotosensibile ed esposto al sole, ha impresso la traccia del colore. Il risultato non è l’ombra di un pennello o di uno strumento, ma l’impronta diretta della materia pittorica: il pigmento nella sua essenza più pura.

La cianografia di Blu vuole raffigurare una mente caotica e creativa. Ciò che è stato impresso è ciò che ogni giorno attraversa la soglia di casa con lei: cuffie ingarbugliate, bracciali, catenine. Sono gli oggetti che abitano le sue tasche, che si accumulano sul comodino, che cadono sul fondo della borsa. Oggetti quotidiani, ricorrenti, che raccontano una relazione intima e costante con il corpo.

Gaia, *fashion designer*, racconta la propria professione attraverso gli strumenti del mestiere: merletti e bottoni, dettagli che fanno la differenza in un capo. La cianotipia fissa la loro capacità di generare, di trasformare, di creare.

Il ritratto indiretto di Elena prende vita nel momento in cui la luce attraversa la cellulosa trasparente delle pellicole cinematografiche, imprimendo il negativo dei negativi stessi. Il risultato non è più la rappresentazione di uno strumento, ma l’impronta diretta della materia prima del cinema e del tecnicismo sotteso. La pellicola diventa essa stessa oggetto fotografico, in un gioco di rimandi che porta il medium a raccontare sé stesso.

Ogni ritratto, nella sua unicità, condivide un medesimo principio: l’oggetto non è mai fine a sé stesso, ma diventa il tramite per accedere a una dimensione altra. Le case di queste persone non vengono fotografate, eppure sono in ogni impronta.

Conclusione

Il progetto *Oggetti in luce* si offre come un tentativo di rispondere alla domanda da cui ha preso avvio: può un’identità essere raccontata in assenza del corpo? L’esplorazione condotta attraverso i ritratti indiretti sembra suggerire non solo una risposta affermativa, ma anche una direzione ulteriore: l’identità, quando raccontata attraverso le tracce materiali che popolano gli spazi domestici, si rivela forse più autentica di qualsiasi rappresentazione fisionomica.

La cianotipia, in questo processo, non è un semplice strumento tecnico ma un dispositivo concettuale. La sua natura di scrittura diretta della luce, senza la mediazione di un obiettivo, la rende il medium perfetto per un’indagine che vuole spostare l’attenzione dall’apparenza all’essenza, dalla superficie alla traccia. Come scrive Barthes (1980), la fotografia è “emanazione del referente”: qui l’emanazione diventa letterale, fisica, quasi tattile. L’oggetto lascia la sua ombra e porta con sé la memoria di chi lo ha posseduto, dello spazio che lo ha ospitato, dei gesti che lo hanno animato.

Ogni immagine è una mappa minima di un territorio intimo e personale.

Bibliografia

- Amanducci, A. (2014). *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*. Edizioni Kaplan.
- Atkins, A. (1843). *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*. Self-published.
- Barthes, R. (1980). *La camera chiara*. Einaudi.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. BBC and Penguin Books.
- Herschel, J. (1842). *On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colours*. Philosophical Transactions of the Royal Society of London.

Immagine

Ritratto indiretto



Ritratto indiretto di Rita, con un fiore, un bicchiere di cristallo e un pezzo di argenteria.

Mia



Ritratto indiretto di Mia, con un truciolo di matita.

Flavia



Ritratto indiretto di Flavia, con una macchia di pigmento.

Gaia



Ritratto indiretto di Gaia, con merletti e bottoni.

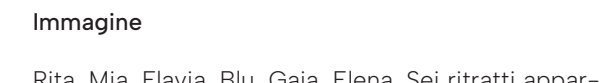
Elena



Ritratto indiretto di Elena, con pellicole cinematografiche.

Immagine

Ritratto indiretto



Ritratto indiretto di Rita, con un fiore, un bicchiere di cristallo e un pezzo di argenteria.

Mia



Ritratto indiretto di Mia, con un truciolo di matita.

Flavia

Ritratto indiretto di Flavia, con una macchia di pigmento.

Gaia

Ritratto indiretto di Gaia, con merletti e bottoni.

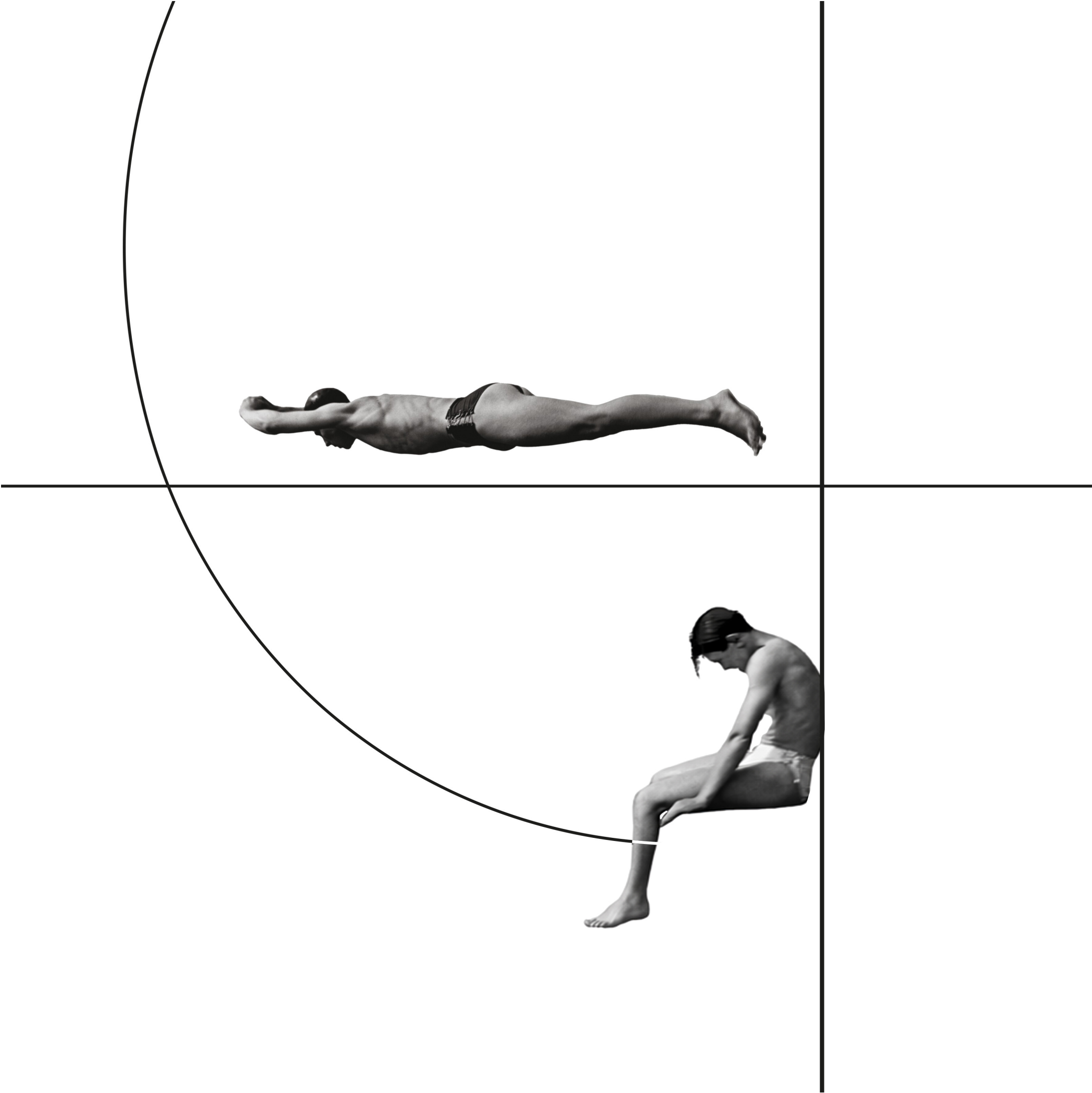
Elena

Ritratto indiretto di Elena, con pellicole cinematografiche.

Paesaggio immateriale: lo spazio come effetto percettivo dell’agire

PAESAGGIO IMMATERIALE
RAPPRESENTAZIONE
PERCEZIONE
AZIONE
CONFIGURAZIONE GRAFICA

Il contributo propone di intendere la rappresentazione come dispositivo capace di attivare la costruzione percettiva dello spazio, riflettendo su come l’azione umana, decontestualizzata e inserita in un campo geometrico, possa orientare la percezione dell’osservatore verso la costruzione di un paesaggio immateriale. L’immagine nasce dalla rielaborazione della fotografia *il tuffatore* (1951) di Nino Migliori, attraverso un processo di sottrazione del contesto e ridefinizione delle relazioni tra i soggetti. Le due figure vengono isolate, private dello sfondo e ridimensionate per annullarne il rapporto prospettico originario. Inserite in un campo bianco, sono poste in relazione con tre elementi lineari che non descrivono un ambiente, ma ne suggeriscono le condizioni di possibilità attraverso una configurazione grafica minima. In questo assetto, lo spazio non è rappresentato ma inferito: è l’azione umana rappresentata a far percepire una possibile struttura spaziale.



Introduzione
Il presente lavoro nasce da un interrogativo fondamentale: che cosa consente di riconoscere un paesaggio anche quando i suoi indicatori spaziali sono ridotti al minimo? Una definizione preliminare di paesaggio può essere quella lessicografica offerta da Treccani: <i>“parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato”</i> (“Paesaggio”, s.d.). Questo evidenzia la centralità dell’osservatore nel definire una vista come un paesaggio. Inoltre, come definisce Gaston Bachelard, “Lo spazio abitato trascende lo spazio geometrico” (Bachelard, 1957/2006, p. 73–74). In questa prospettiva il lavoro assume lo spazio non come semplice dato formale, ma come esperienza attivata da relazioni, usi e orientamenti percettivi. Partendo da un’immagine in cui un’azione si svolge in un luogo chiaramente definito da caratteri spaziali riconoscibili, il lavoro verifica se, manipolando la fotografia di partenza attraverso una riduzione ai minimi termini, chi osserva riuscirebbe comunque a identificarne il dato spaziale? È possibile parlare di paesaggio immateriale, come l’atto di ricostruzione dello stesso nella mente dell’osservatore, alla luce del rapporto tra percezione e azione? Il problema, di conseguenza, è capire se effettivamente lo spazio, oggetto del percepire, sia un dato o una costruzione mentale dell’osservatore, desunta dalle informazioni che l’azione rappresentata nell’immagine trasmette.
Costruzione dell’immagine
Il caso di studio è <i>il tuffatore</i> di Nino Migliori, scattato nel 1951 e inserito nella serie <i>Gente d’Emilia</i> pubblicata nello stesso anno. La fotografia ritrae due ragazzi al mare, il primo seduto su uno scoglio, mentre il secondo, apparendo a un primo sguardo come il protagonista dell’immagine, è ritratto in posizione orizzontale durante la fase di volo di un tuffo in avanti. Una possibile lettura dell’immagine individua nell’azione il suo possibile centro percettivo. Ciò emerge osservando le due figure presenti: la prima, il tuffatore, è perfettamente a fuoco, apparendo statico a chi osserva; il secondo soggetto invece è seduto su uno scoglio, fissando il mare, ma la presenza del micromosso fa percepire in movimento una figura che in realtà dovrebbe essere in stato di quiete. Questa scelta introduce nell’immagine un chiasmo visivo, ossia un’inversione percettiva tra ciò che appare fermo e ciò che è in movimento. Questa centralità dell’azione richiama, almeno in parte, la concezione cartier-bressoniana della fotografia come riconoscimento simultaneo del significato di un evento e della sua organizzazione formale (Cartier-Bresson, 1952). Sulla base di queste considerazioni, quindi, la scelta è stata quella di enfatizzare ulteriormente il ruolo dell’azione, attraverso una rielaborazione grafica che, eliminando tutti gli aspetti formali, restituisca una tensione percettiva analoga a quella dello scatto di Migliori. Per ottenere una decontestualizzazione dell’immagine, si è proceduto rimuovendo completamente lo sfondo della fotografia e isolando le due figure presenti. Successivamente si è passati al ridimensionamento delle due figure isolate in modo tale da neutralizzare la gerarchia prospettica originaria, con l’obiettivo di orientare la lettura verso la possibilità che le due figure vengano interpretate come due momenti della stessa azione. Queste operazioni mirano alla decontestualizzazione dell’immagine in termini spaziali e temporali. Attraverso l’annullamento prospettico, viene cancellata la staticità temporale della fotografia, in favore di una sequenza temporale implicita che metta le due figure in relazione tra loro. Per ragioni compositive, la figura se-

duta è stata integrata nella parte terminale della gamba mediante un intervento di IA generativa, finalizzato a ripristinarne la continuità visiva. Infatti, nella fotografia di partenza era stata tagliata la gamba del ragazzo seduto, all’altezza di metà polpaccio. Dopo questa operazione, le due figure ritagliate e ridimensionate sono state inserite in un campo bianco e disposte, mantenendo, seppur in modo apparente, la struttura dell’immagine di partenza. Questa rielaborazione ha reso evidente che le due figure mantengono comunque alcune informazioni spaziali permettendo all’osservatore di ricostruire mentalmente la struttura della fotografia di partenza, restituendo all’immagine un significato di luogo. A questo punto, i soggetti sono stati anche disposti in relazione con due linee ortogonali e una curva. Lo scopo di questi tre elementi non è quello di ricostruire la spazialità originaria dell’immagine, ma suggerire una chiave interpretativa della rielaborazione grafica, orientando la lettura verso la relazione tra tempo, gesto e spazio implicito, piuttosto che verso una ricostruzione descrittiva dello scenario originario. In questa ottica, i segni grafici inseriti assumono vari livelli interpretativi, ad esempio la linea orizzontale potrebbe essere letta sia come orizzonte marino, sia come soglia temporale tra due momenti diversi della stessa azione; oppure è possibile interpretare la linea verticale sia come soglia entro cui si concentra l’azione, sia come un elemento a cui la figura seduta è appoggiata. A sua volta, l’elemento curvo, sebbene sia stato introdotto per connettere a livello dinamico i due soggetti rappresentati, assume diversi livelli di significato, come appunto la connessione temporale tra le due azioni, oppure può enfatizzare il chiasmo emerso dall’analisi della fotografia di Migliori.

Percezione e attivazione dello spazio
--

Le tre linee geometriche non descrivono direttamente uno scenario, ma funzionano come indizi grafici che orientano la lettura spaziale dell’immagine. Questa operazione può essere letta alla luce dell’approccio ecologico di Gibson che lega percezione e azione: <i>“An affordance cuts across the dichotomy of subjective–objective... It is equally a fact of the environment and a fact of behavior”</i> (Gibson, 1979, p. 129). In quest’ottica l’osservatore assume un ruolo attivo nella rielaborazione grafica qui proposta, il suo ruolo è quello di attivare, attraverso la propria percezione, la costruzione di un paesaggio immateriale. Infatti, lo scenario non è disegnato, gli elementi geometrici rappresentati hanno solo lo scopo di suggerire una possibile lettura della scena. È l’osservatore che, attraverso la percezione, ricostruisce la spazialità di questa immagine nella propria mente, attribuendo all’immagine un significato diverso, in base al proprio bagaglio percettivo, culturale ed esperienziale. Lo spazio viene smaterializzato in favore dell’enfatizzazione dell’azione ritratta. In questo modo il paesaggio diventa immateriale e, di volta in volta, acquista matericità nella mente di chi osserva, diventando esso stesso il vero soggetto di questo lavoro. In questo senso, come ricorda Arnheim, percepire non coincide con un atto passivo, ma con una forma di pensiero visivo: <i>“All perceiving is also thinking, all reasoning is also intuition, all observation is also invention”</i> (Arnheim, 1974, p. 5).	Conclusioni
La prospettiva fenomenologica di Merleau-Ponty consente di leggere il corpo non come un semplice oggetto collocato nello spazio, ma come il soggetto	

incarnato attraverso cui lo spazio viene vissuto, orientato e strutturato percettivamente (Merleau-Ponty, 1945/1965). In questa rielaborazione, pertanto, è il gesto del tuffatore, più che il luogo rappresentato, ad attivare la percezione del paesaggio. La scena rappresentata, quindi, emerge attraverso l’attività percettiva dell’osservatore. La struttura dell’immagine consente all’osservatore, attraverso il proprio bagaglio culturale ed esperienziale, di contribuire a definire la struttura e le caratteristiche del paesaggio rappresentato. In questo modo lo spazio viene definito direttamente dall’azione che si svolge al suo interno. In quest’ottica è possibile sostenere che, in questa immagine, la percezione dello spazio sia fortemente attivata dall’azione umana rappresentata. Per questo motivo è possibile definire la scena qui ritratta come un paesaggio immateriale. L’atto stesso di percepire l’azione, enfatizzata in modo tale da risultare il centro di questo lavoro, definisce il campo entro il quale si svolge. In conclusione, questa rielaborazione grafica mira a sfruttare la rappresentazione di un’azione con lo scopo di costruire un paesaggio immateriale, enfatizzando il ruolo dell’osservatore nella definizione di paesaggio. Unisce il ruolo di chi osserva uno scenario e lo definisce come paesaggio a quello di chi osserva un’immagine e, attraverso la propria esperienza, le attribuisce un significato. Il paesaggio si compie nell’atto dell’osservazione.

Bibliografia
Arnheim, R. (1969). <i>Art and visual perception: A psychology of the creative eye</i>. University of California Press. Bachelard, G. (1957). <i>La poetica dello spazio</i>. Jaca Book. Cartier-Bresson, H. (1952). <i>Images à la sauvette</i>. Verve. Gibson, J. J. (1979). <i>The ecological approach to visual perception</i>. Houghton Mifflin. Merleau-Ponty, M. (1945). <i>Fenomenologia della percezione</i>. Il Saggiatore. <i>Paesaggio</i>. (n.d.). In Vocabolario on line Treccani. URL: https://www.treccani.it/vocabolario/paesaggio_res-8adfd75f-002c-11de-9d89-0016357eee51/?-search=pae%E1%B9%A1%C3%A0ggio (Ultimo accesso: 23 febbraio 2026).

Immagine
L’immagine mira ad attivare la percezione di un paesaggio immateriale attraverso le informazioni trasmesse all’osservatore dalle azioni rappresentate. Fonte dell’immagine originaria: Nino Migliori, Il tuffatore, 1951, dalla serie Gente d’Emilia.

Viaggio nell’immaginario siciliano: narrazioni visive tra memoria e IA

MEMORIA
INTELLIGENZA ARTIFICIALE
NARRAZIONE VISIVA
PATRIMONIO IMMATERIALE
IMMAGINARIO

Il contributo indaga il rapporto tra memoria, narrazione visiva e intelligenza artificiale a partire dal progetto *Viaggio nell’immaginario siciliano: Narrazioni visive tra memoria e IA*. L’obiettivo è reinterpretare il patrimonio orale – fiabe, cunti e filastrocche – attraverso immagini generate, costruendo un sistema narrativo capace di dialogare con le nuove generazioni.

In questo contesto, l’intelligenza artificiale non è intesa come sostituzione del processo creativo, ma come strumento di traduzione visiva dell’immaginario collettivo. Il progetto si configura come ‘un’architettura senza corpo’: uno spazio immateriale in cui memoria, linguaggio e immagine si intrecciano generando nuove forme di rappresentazione.

La ricerca evidenzia come il design possa attivare processi di rigenerazione culturale, trasformando contenuti tradizionali in esperienze visive contemporanee e accessibili.



Il progetto *Viaggio nell’immaginario Siciliano: Narrazioni visive tra memoria e IA* si inserisce nel dibattito contemporaneo sul rapporto tra patrimonio culturale immateriale e tecnologie digitali, esplorando il ruolo del design come dispositivo di mediazione tra memoria collettiva e linguaggi emergenti. In questo contesto, per patrimonio immateriale si intendono in particolare le tradizioni orali – fiabe, cunti, leggende e filastrocche – intese come sistemi narrativi trasmessi attraverso la parola e radicati nella dimensione comunitaria e relazionale. La Convenzione UNESCO (2003) definisce il patrimonio culturale immateriale come l’insieme di pratiche, rappresentazioni, conoscenze ed espressioni che le comunità riconoscono come parte integrante della propria identità culturale. Le tradizioni orali rientrano pienamente in questa categoria, configurandosi come archivi viventi e dinamici, caratterizzati da continua trasmissione, trasformazione e reinterpretazione di generazione in generazione (Camilleri & De Mauro, 2014). Come evidenziato da Nicola Barbuti (2016), le nuove entità culturali digitali contribuiscono a ridefinire il concetto di patrimonio, introducendo una dimensione ibrida in cui il digitale non si limita a conservare, ma diventa spazio attivo di produzione culturale.

Le narrazioni della tradizione orale siciliana, documentate e raccolte in opere e testi storici da autori come Giuseppe Pitre (1875) e Italo Calvino (1956), rappresentano un patrimonio stratificato in cui lingua, simboli e immaginario si intrecciano. In particolare, le filastrocche e le conte, indagate anche da Sara Favarò (2015), evidenziano una dimensione ritmica e ludica che rende la narrazione uno strumento privilegiato di trasmissione culturale e di apprendimento nell’infanzia. In questa fase della vita, il linguaggio costituisce il dispositivo attraverso cui si costruiscono l’identità e la relazione con il mondo. Tuttavia, nel contesto contemporaneo, tali forme risultano progressivamente marginalizzate a causa della trasformazione dei media. Come sottolineano Simona Bodo, Silvia Mascheroni e Grazia Panigada (2024), la narrazione rappresenta una leva fondamentale per la valorizzazione del patrimonio, ma necessita di essere ripensata alla luce dei nuovi ecosistemi mediali per tornare a essere rilevante per i giovani (Floridi, 2021).

Il progetto si configura come una ‘architettura senza corpo’ basata su memoria, linguaggio e immagine. Le tradizioni orali, prive di una forma materiale stabile, trovano una nuova dimensione nelle immagini generate, che non replicano oggetti esistenti ma costruiscono spazi simbolici e percettivi. In questa ottica, ogni immagine prodotta diventa un frammento autonomo di una narrazione collettiva: un tassello di un Atlante visivo condiviso. Il frammento si fa così ‘grafia dell’immaterialità’, ossia un segno tangibile e una traccia visiva che dà forma alla memoria e ai saperi orali altrimenti volatili (Lupo et al., 2018).

L’uso dell’intelligenza artificiale generativa introduce una riflessione sul rapporto tra creatività, automazione e controllo. Come osserva Luciano Floridi (2021), l’IA produce una separazione tra azione e intelligenza, rendendo necessario un ripensamento del ruolo umano nei processi decisionali. Nel progetto, questa tensione viene risolta attraverso un approccio metodologico in cui l’IA è utilizzata come strumento di traduzione intermediale e non come agente autonomo. La costruzione dei *prompt*, la selezione delle immagini e la definizione del sistema visivo restano sotto la guida del designer, che agisce come mediatore consapevole tra contenuto e rappresentazione.

In parallelo, il contributo si inserisce nel campo del *Digital Cultural Heritage*. Fiona Cameron e Sara Kenderdine (2007) sottolineano come il patrimonio digitale non sia una semplice replica del reale, ma una costruzione interpretativa. Allo stesso modo, Margherita Tufarelli (2022) evidenzia il ruolo del design nel trasformare il patrimonio in esperienza.

Dal punto di vista metodologico, il lavoro si articola in una sequenza rigorosa di fasi che integrano ricerca teorica, cultura del design e pratica tecnologica:

1. Raccolta e selezione dei racconti: La ricerca si struttura a partire da una mappa territoriale. La collana prevede un volume per ciascuna delle nove province siciliane, raccogliendo le storie e le filastrocche dai paesi più rappresentativi. I testi sono scelti sulla base di criteri di significatività culturale, integrità della memoria e valore simbolico, coprendo generi eterogenei come il folclore, i miti locali e le filastrocche a tema rurale, festivo o artigianale.
2. Pre-elaborazione dei testi: I racconti e i componimenti raccolti in dialetto vengono tradotti in italiano standard, prestando attenzione a non snaturare il senso originale e l’espressività del testo d’origine. Successivamente, avviene l’individuazione dell’unità frammentaria del progetto tramite la segmentazione del racconto in sequenze narrative elementari : a ciascun verso significativo o snodo della trama viene fatta corrispondere una precisa scena da illustrare, parcellizzando il testo in unità autonome per facilitare la successiva corrispondenza testo-immagine.
3. Costruzione dei *prompt* per l’IA: Per ogni scena isolata si elabora un *prompt* testuale per il software di generazione generativa *Midjourney*. Il *prompt* descrive dettagliatamente gli elementi visivi chiave – personaggi, ambientazione spaziale, azioni e oggetti simbolici ricavati dal testo. Vengono inoltre inserite precise indicazioni stilistiche per uniformare l’estetica della collana (es. ‘illustrazione realistica libri per bambini, stile 3D cartoon, formato 1:1 o 16:9, atmosfera calorosa di giorno o di notte, luce ed ombre, prospettiva frontale, sfocata o di profilo). Ad esempio, per il frammento della filastrocca *Olè, Olè, Olè*, oltre alle indicazioni di base, è stato strutturato il *prompt*: “*Realistic children’s book illustration, soft pastel colors, detailed yet simple and charming, neutral background, few elements, warm and friendly expressions, cinematic soft lighting, consistent style, designed for children, close-up of a child milking the goat’s milk*”.
4. Generazione, selezione e post-produzione: L’IA produce diverse varianti per ogni input testuale. Il designer interviene applicando rigidi criteri di scarico e selezione: valuta la coerenza narrativa (inclusione dei dettagli simbolici richiesti) e l’adeguatezza del tono visivo (stile adatto alla prima infanzia, rifiuto di toni cupi, perturbanti o dettagli anatomici errati). Sulle immagini selezionate si eseguono infine interventi di post-produzione digitale (ritocco cromatico, pulizia di artefatti e anomalie grafiche, ottimizzazione del layout) per garantire l’uniformità stilistica dell’intera collana.

L’*output* complessivo del progetto è una collana editoriale composta da nove volumi illustrati, pensata per un pubblico infantile ma configurata come strumento di mediazione culturale transgenerazionale. L’esperimento prende avvio dal primo volume, Palermo, integrando testi, illustrazioni generate, mappe narrative e un glossario bilingue, volto a mantenere vivo il legame con la lingua originale e a favorire l’apprendimento culturale. Il libro diventa così un dispositivo che rende accessibile il patrimonio orale, collegando in modo ludico identità culturale e tecnologia (Jallà et al., 2016), configurandosi come punto di accesso e interfaccia a un sistema più ampio di significati. Le riflessioni di Lupo, Trocchianesi e Stobiecka (2018) evidenziano come il progetto possa attivare forme di memoria temporanea e situata, trasformando il patrimonio in esperienza. Allo stesso modo, il riferimento alla *Convenzione di Faro* (Jallà et al., 2016) introduce una dimensione partecipativa, legata al ruolo attivo delle comunità.

In questa prospettiva, il progetto si apre come sistema potenzialmente espandibile in ambienti digitali in cui gli utenti stessi possano contribuire alla raccolta e alla reinterpretazione delle tradizioni, superando una visione statica della salvaguardia in favore di un processo dinamico di continua rigenerazione e circolazione dei saperi.

In conclusione, *Viaggio nell’immaginario siciliano* evidenzia che il patrimonio immateriale tradizionale, oggi in una condizione di progressiva vulnerabilità legata alla perdita delle pratiche di trasmissione intergenerazionale, può essere rinnovato senza perderne l’essenza. L’integrazione consapevole tra design e intelligenza artificiale converte la memoria collettiva in un’esperienza visiva partecipativa, dimostrando come il passato possa continuare a vivere nel presente attraverso nuovi linguaggi e coesistere stabilmente con l’innovazione (Barbuti, 2016; Bodo et al., 2024).

Bibliografia

- Barbuti, N. (2016). *Le nuove entità culturali digitali tra Intangible Cultural Heritage e Patrimonio Culturale Immateriale*. Digitalia, 11(1), 44–53.
- Bodo, S., Mascheroni, S., & Panigada, M. G. (a cura di). (2024). *Fare nuove le cose: patrimonio culturale e narrazione, uno sguardo pluridisciplinare*. Mimesis.
- Calvino, I. (1993). *Le fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*. Einaudi. (Opera originale pubblicata nel 1956).
- Camilleri, A., & De Mauro, T. (2014). *La lingua batte dove il dente duole*. Laterza.
- Cameron, F., & Kenderdine, S. (Eds.). (2007). *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*. MIT Press.
- Favarò, S. (2015). *Filastrocche e conte siciliane. Con traduzione e provenienza*. Promemoria.
- Floridi, L. (2021). *Intelligenza artificiale: il divorzio tra azione e intelligenza*. Aut Aut, (392), 35–50.
- Jallà, D., di Macco, M., Volpe, G., Cioffi, R., Petrarola, P., Montella, M., & Manacorda, D. (2016). Dibattito seguito alla sessione: La Convenzione di Faro e la tradizione culturale italiana. *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 13, 37–54.
- Lupo, E., Trocchianesi, R., & Stobiecka, M. (2018). *Design & Cultural Heritage. Progetto e memoria del temporaneo. Design and Memory of the ephemeral*. Mondadori Electa.
- Pitre, G. (1875). *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (Vol. 1-4). Luigi Pedone Lauriel Editore.
- Tufarelli, M. (2022). *Design, heritage e cultura digitale. Scenari per il progetto nell’archivio diffuso*. Firenze University Press.
- UNESCO. (2003). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. UNESCO.

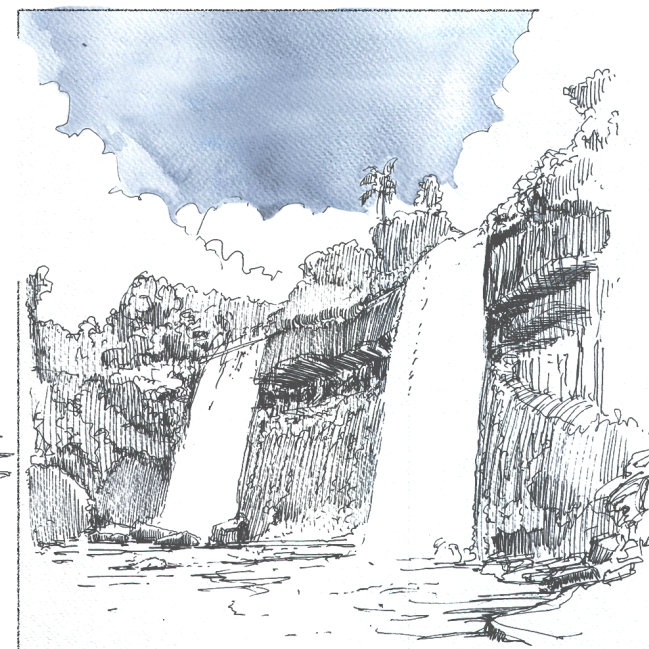
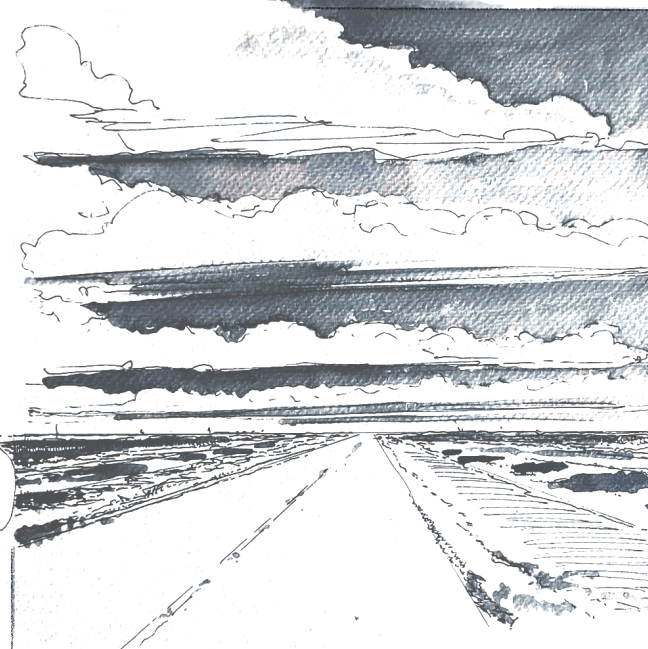
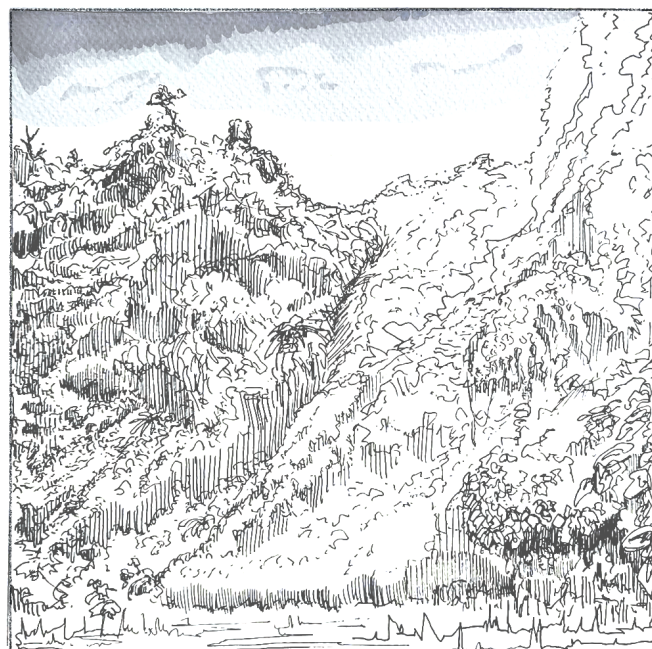
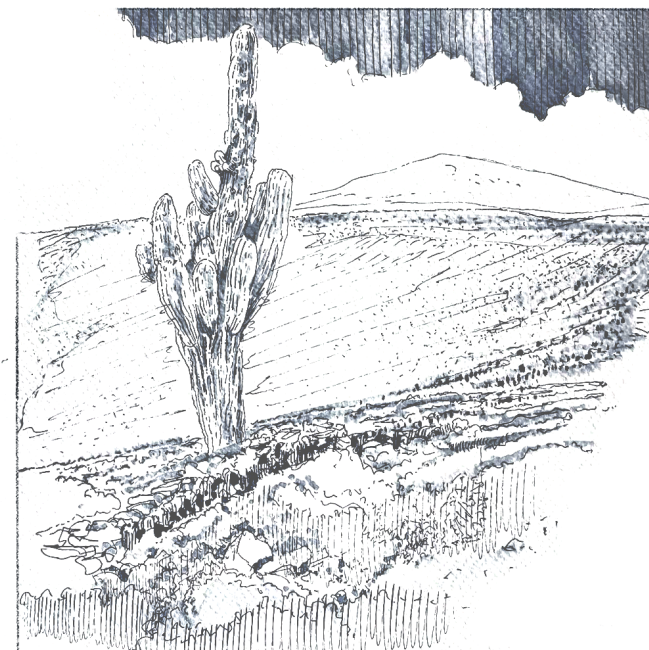
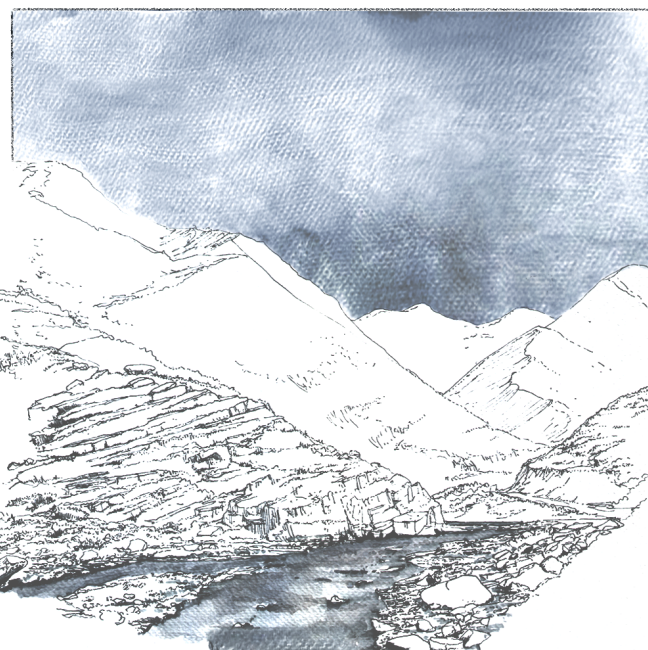
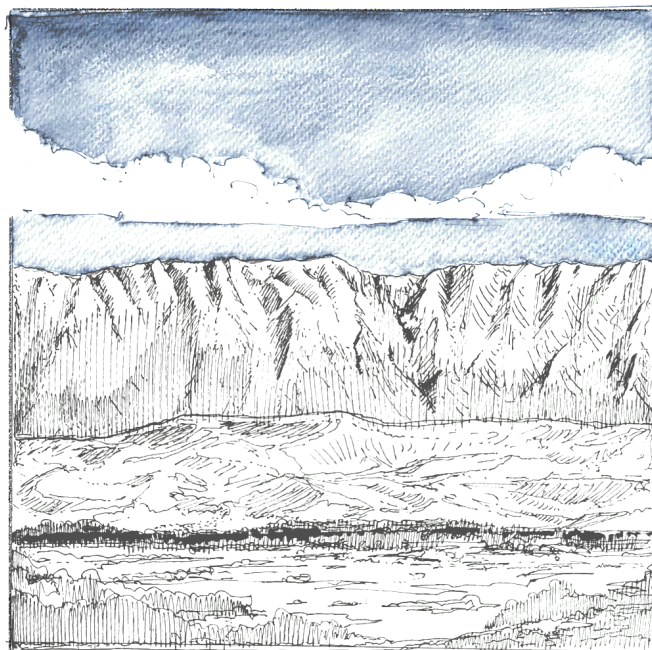
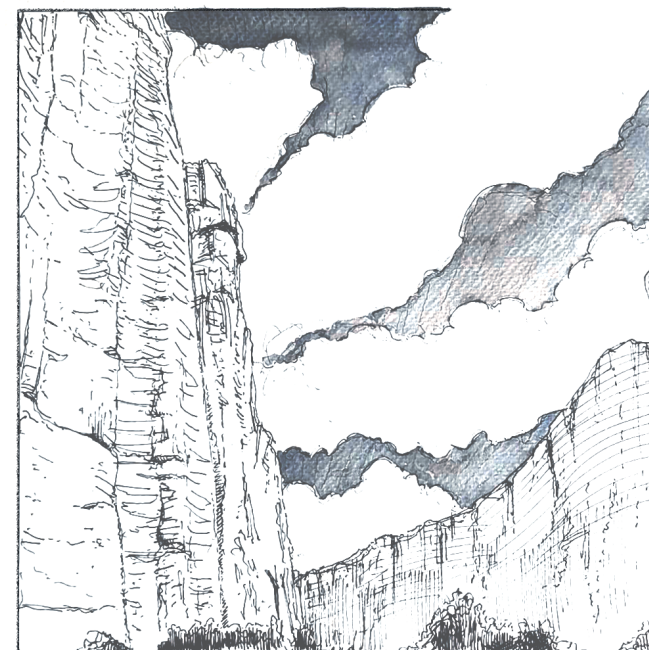
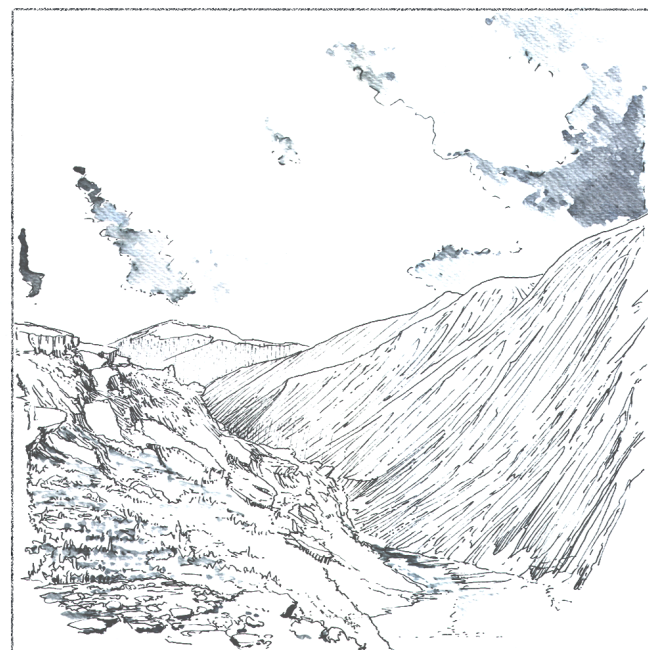
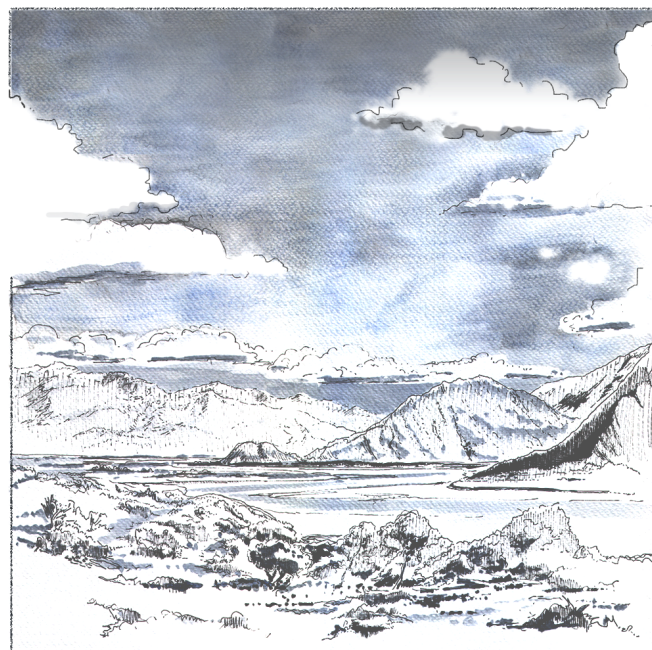
Immagine

Tavola sintetica illustrativa della collana editoriale: fotografie dei 10 libri del vol. 1 Palermo. Struttura delle pagine interne: mappa geografica del territorio siciliano, testo originale in siciliano con i sottotitoli in italiano della filastrocca, la traduzione in immagini generate tramite IA. Immagini generate con *Midjourney* e fotografie realizzate su indicazione dell’autrice – 2025.

Teselas, un viaggio per frammenti

DISEGNO DI VIAGGIO
FRAMMENTAZIONE
NARRAZIONE VISIVA
MEMORIA SPAZIALE
ARGENTINA

L'elaborato riflette sul disegno da viaggio relazionato al processo percettivo dinamico in cui l'ambiente si modifica continuamente lungo le traiettorie esperienziali. In questo contesto, la pratica grafica assume il ruolo di strumento di selezione e condensazione, capace di fissare porzioni significative della realtà attraverso una sintesi intenzionale. Il segno diventa così un dispositivo interpretativo che traduce relazioni spaziali, luminose e culturali in una configurazione coerente. I singoli elaborati, concepiti come unità autonome, conservano una connessione con il contesto originario ma acquisiscono anche una propria indipendenza espressiva. La loro aggregazione genera una struttura narrativa più ampia, in cui le immagini dialogano tra loro costruendo un racconto visivo stratificato. Il caso studio argentino evidenzia la varietà degli ambienti attraversati e la loro restituzione grafica, offrendo una riflessione sul rapporto tra percezione, memoria e rappresentazione



Il viaggio, condotto a qualsiasi velocità e con qualsiasi mezzo a disposizione, inclusi quelli interni alla mente, tra sogni e memorie, introduce una condizione di attraversamento dei luoghi in cui l’immagine si confronta con una realtà di continua trasformazione. Che sia l’idea, il ‘fantasma’ del reale, o un viaggio fisico, il paesaggio scorre e muta, talvolta lentamente, tanto da apparire sempre uguale a se stesso, talvolta così rapidamente da interrompere ogni percezione di consequenzialità. È quanto accade quando girando una curva o giungendo sulla sommità di un dosso si rivela un ecosistema completamente diverso da quello appena attraversato, generando lo stupore proprio del belvedere. In ogni caso, il paesaggio si stratifica nella memoria rispetto al tempo trascorso in un determinato luogo e, in relazione al viaggio, anche dipendentemente dalla traiettoria del movimento, così che, nel tragitto, l’esperienza si costruisce linearmente, come una sequenza di frammenti, di immagini percepite, che si susseguono e si sovrappongono trovando una logica nella consequenzialità degli eventi. Il disegno interviene in questo contesto come una pratica di rallentamento e di concentrazione. Disegnare durante il viaggio significa il viaggio stesso (Parrinello, 2013). Disegnare implica scegliere tra l’infinità delle immagini possibili, un frammento, capace di condensare in un momento, una moltitudine di relazioni spaziali, ambientali e culturali. Per realizzare un disegno occorre definire, attraverso la composizione, una particolare configurazione di forme e segni che evocano lo spazio e la luce, simulando un luogo che si offre come immagine significativa e che, nel disegno risulta significato.

La selezione di frammenti implica una presa di posizione consapevole dove lo spazio viene designato e anche fortemente semplificato. È una sintesi critica in cui l’occhio individua un punto di equilibrio tra prossimità e distanza, tra dettaglio e insieme, e ciò che è compreso nella scena, nel quadro, all’interno del disegno, viene tradotto in un sistema di segni. Il frammento coincide con un campo intenzionale in cui l’esperienza del viaggio si stabilizza temporaneamente.

Nel disegno si sovrappongono e si intrecciano traiettorie molteplici che coesistono all’interno dello stesso campo rappresentativo, dove il viaggio del disegnatore prende forma nel gesto grafico come riattivazione di una memoria situata, legata ai luoghi attraversati e al tempo dell’osservazione e della restituzione, mentre il viaggio dell’osservatore si dispiega nell’incontro con l’immagine stessa, nella possibilità di prolungarne i segni oltre ciò che è effettivamente tracciato. In questo processo continuo di riattivazione e riscrittura dell’immagine, il disegno attiva e sollecita lo sguardo, orientandolo verso un completamento sempre possibile e innesca processi di partecipazione immaginativa attraverso cui chi guarda prolunga il segno, lo abita e lo trasforma in esperienza interiore (Mitchell, 2005), estendendo ogni linea oltre se stessa e rendendo possibile l’emergere di viaggi ulteriori.

Ogni linea esplicita una pluralità di interpretazioni nella lettura della direzione, della densità e del ritmo desunto dall’insieme della composizione. Nel disegno, gli iconemi del paesaggio definiscono nel tratto una struttura, una ricomposizione dell’esperienza attraversata che viene tradotta in una sintesi grafica tesa a mantenere coerenza con gli attributi desunti e interiorizzati dall’esperienza.

Si tratta di una grammatica, come in qualunque forma comunicativa, dove le regole non convenzionate in maniera rigida, come accade con la scrittura, rispondono a modelli culturali più ampi. Il disegno risulta efficace se il ricettore non vi rileva sgrammaticature formali e se in qualche modo risultano soddisfatte le aspettative che inevitabilmente può avere.

Nel disegno presentato, la montagna, il corso d’acqua o la vegetazione, i caratteri primari e secondari del paesaggio naturalistico codificato da Christian Norberg-Schulz (1979), diventano elementi di una scrittura visiva che organizza l’esperienza secondo un ritmo che viene reso geometrico articolando due ritmi, uno interno a ciascun disegno e uno desumibile dalla configurazione a griglia che unisce i singoli tasselli. Il frammento assume una duplice natura, da un lato conserva un legame diretto con il luogo, con il tempo del viaggio, con la sosta e con gli strumenti del disegnatore che osserva e traduce il paesaggio in immagine, dall’altro si configura come un oggetto autonomo, capace di vivere indipendentemente dal contesto originario.

Quando i frammenti si giustappongono come tessere in un mosaico, il disegno attiva una logica grammaticale in cui il significato emerge dalla relazione tra le parti e il tutto, secondo una dinamica di tipo sineddotico. L’elaborazione di disegni lungo una rotta, all’interno di un’esperienza di viaggio, dà luogo a una costellazione di immagini che documenta il percorso e al tempo stesso lo trasforma. La sequenza dei disegni costruisce una narrazione che si sviluppa per accostamenti parattici, per risonanze e per variazioni.

Nel mosaico proposto, le tessere restituiscono i frammenti di un viaggio recentemente condotto in Argentina, in cui le differenze tra ambienti aridi e zone umide, tra superfici minerali e masse vegetali, si traducono in modulazioni del segno capaci di rendere visibile la varietà della relazione tra disegnatore e paesaggio, e la varietà dell’esperienza significativa del disegno.

Il paesaggio si presenta come una successione di condizioni ambientali fortemente differenziate, in cui la continuità territoriale lascia emergere una percezione discontinua dello spazio, dove ogni luogo si impone come episodio autonomo e intensamente percepito. In tal senso, la descrizione di Chatwin dell’Argentina (1982), in cui il paesaggio si costruisce attraverso contrasti netti, elementi isolati e una riduzione quasi estrema dei segni, restituisce quella meraviglia silenziosa che emerge dall’incontro con luoghi apparentemente essenziali, e proprio per questo, profondamente intensi. Nel procedere verso le le Ande, dalle regioni tropicali di Salta e Jujuy fino alle latitudini di Cordoba, in poche ore è possibile passare dalle pianure sconfinite, alla giungla più densa, fino alle enormi vallate brulle che poi si costellano, salendo di quota, di cactus, per preannunciare le vallate andine, dalle quali si accede, continuando a salire, al paesaggio ad alta quota dei grandi altipiani. I tasselli del disegno descrivono così luoghi che appaiono come primordiali, evocando un mondo lontano dalla civiltà, in cui, per un osservatore europeo, e in particolare per un italiano in viaggio nel Sud America, la percezione può tradursi in una forma di spaesamento prossimo alla catarsi, come un vero viaggio nel tempo ai confini del mondo. Luoghi che dovevano essere disegnati perché non era pensabile poterne fare a meno, nel tentativo di appropriarsi di quei momenti resi già immortali da una stasi temporale apparente, scolpendoli così nella memoria attraverso il gesto. Le nove tessere corrispondono a percezioni del paesaggio, tradotte in segno, relative alla valle dal Mirador del Abaucán, nei pressi di Tinogasta sulla ruta del Adobe, alla Mina la Mejicana, al Parco nazionale di Talampaya, al panorama sugli altipiani della Provincia di Catamarca, al Río Amarillo, a un dettaglio nei pressi del Parque provincial Cumbres Calchaquies nella provincia di Tucuman, alla foresta nella Reserva Los Sosa di Tucuman, alle Salinas Grandes di Catamarca e alle Cataratas del Iguazú.

Nella dimensione mentale, il viaggio disegnato si riattiva attraverso la memoria e l’immaginazione, che operano liberamente attraverso associazioni e analo-

gie, costruendo un paesaggio ulteriore in cui i singoli disegni funzionano come nuclei attivi di significato. Il disegno rende possibile questa articolazione, offrendo al viaggio una seconda esistenza che si sviluppa nel tempo della memoria e dell’immaginazione.

Il frammento può essere interpretato come elemento autonomo, sequenza o parte di una visione complessiva, contribuendo sempre a una costruzione narrativa. Le componenti del paesaggio vengono tradotte in strutture essenziali e il segno connette elementi minimi in un sistema unitario, capace di restituire la complessità, configurando il disegno come strumento attivo di interpretazione e generazione di senso.

“La mappa non è il territorio” sottolinea che le nostre rappresentazioni mentali, convinzioni e linguaggi, o più in definitiva i nostri disegni e le nostre strutture organizzative, non possono corrispondere ad una oggettivazione totalizzante della realtà. In questo senso il disegno da viaggio, il cui intento è la narrazione dei luoghi, forse deve essere letto come un ulteriore veicolo per restituire ciò che è stato osservato e studiato, cambiando il paradigma temporale. Invece di immortalare l’immagine e fissarla nel tempo ne amplifica la portata, continuando a generare visioni possibili, prolungando il viaggio oltre il tempo e lo spazio dell’esperienza. Del resto ogni tentativo di fissare il paesaggio resta inevitabilmente incompiuto, moltiplicando la dimensione esistenziale del luogo, come se il Disegno non fermasse i luoghi nel tempo, ma li moltiplicasse, lasciando che questi possano continuamente ‘accadere’, liberamente, altrove.

Bibliografia

- Chatwin, B. (1982). *In Patagonia*. Adelphi.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want?: The lives and loves of images*. University of Chicago Press.
- Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*. Electa
- Parrinello, S. (2013). *Disegnare il paesaggio. Esperienze di analisi e letture grafiche dei luoghi*. Edifir
- Wulf, C. (2023). *Gli esseri umani e le loro immagini: fondamenti immaginari e performativi degli studi culturali*. Mimesis.

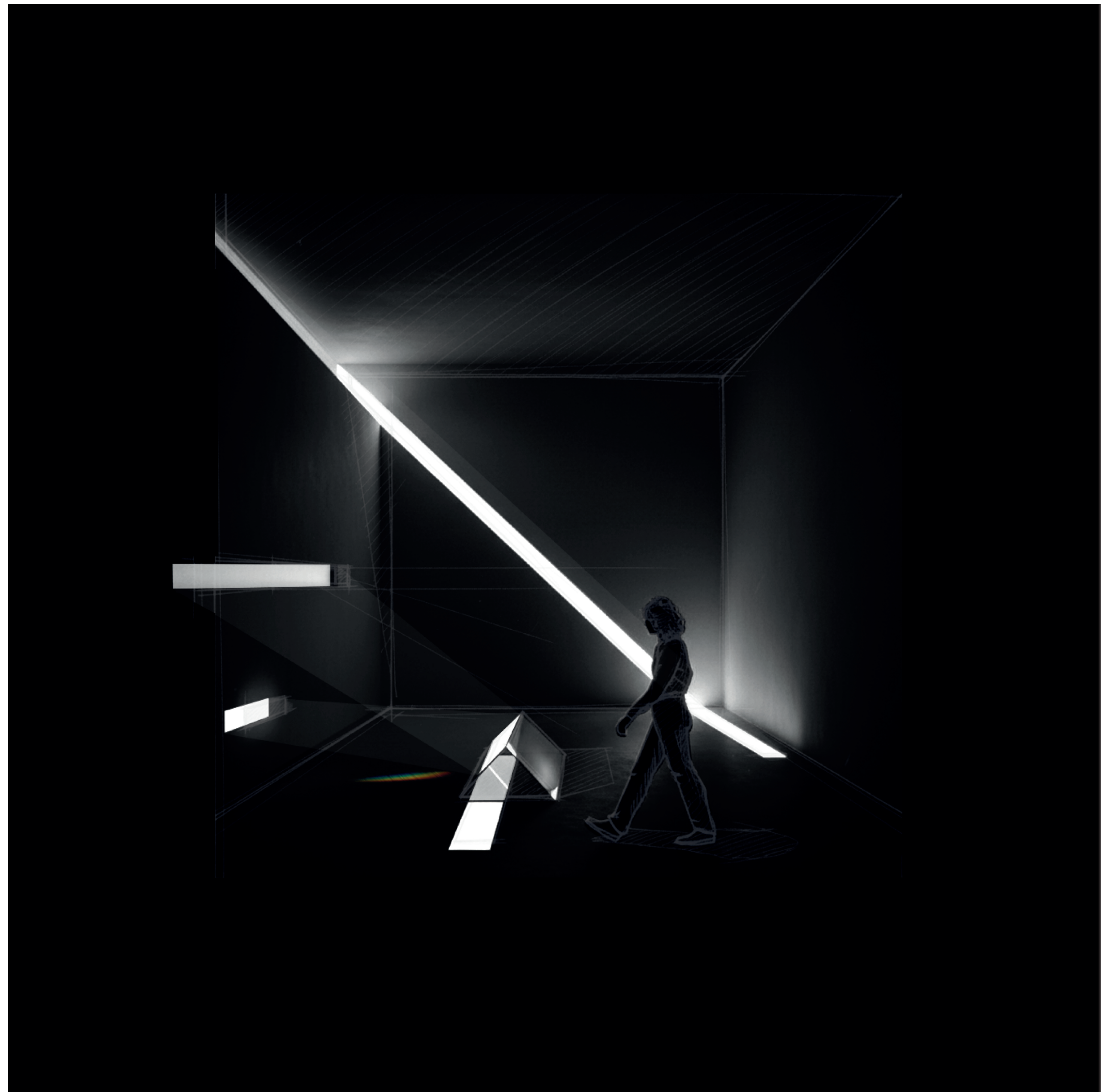
Immagine

Il paesaggio argentino si dispiega in una sequenza di immagini che dialogano tra rarefazione e abbondanza, in un continuo attraversamento di climi, materie e forme. La rotta australe si estende tra aridità e foresta, dalla cordigliera del Famatina con le ampie valli minerali fino all’umido respiro delle cascate.

La luce come dispositivo interpretativo dello spazio architettonico

FRAMMENTO
PERCEZIONE
LUCE
GRAFO

Il contributo propone una riflessione sul frammento come dispositivo interpretativo dello spazio architettonico, articolando il tema attraverso tre ambiti connessi: la percezione visiva, la luce e il grafo come segno grafico. Il frammento non è inteso come risultato di una perdita, ma come modalità attiva di conoscenza dello spazio. A partire da una sperimentazione su un modello fisico con configurazione squadrata, aperture per la luce naturale e oggetti riflettenti, il testo mostra come la percezione avvenga attraverso porzioni luminose discontinue che il soggetto connette e interpreta. Il grafo viene introdotto come traccia capace di rendere visibile ciò che la geometria convenzionale non dice: l'assenza che diventa presenza, il frammento che diventa progetto.



Nel pensiero comune il frammento è associato a una condizione di incompletezza. In ambito architettonico questa accezione merita di essere rovesciata: il frammento non è ciò che resta di un tutto perduto, ma una modalità specifica attraverso cui lo spazio viene conosciuto e comunicato. Chi attraversa un edificio non ne coglie mai la totalità in un istante unico; sperimenta invece una successione di porzioni, di tagli visivi, di relazioni tra elementi vicini e lontani. È attraverso questi frammenti che si costruisce la comprensione dell'insieme. La fenomenologia dello spazio, da Maurice Merleau-Ponty (2003) a Juhani Pallasmaa (2011), ha sottolineato come la percezione sia sempre incarnata e parziale, dipendente dalla posizione del corpo e dalla direzione dello sguardo. Ciò che si percepisce non è lo spazio nella sua interezza astratta, ma una serie di relazioni tra superfici, profondità, ombre e sorgenti luminose. Riconoscere il frammento come dispositivo conoscitivo apre conseguenze dirette sul piano della rappresentazione: se lo spazio è compreso attraverso porzioni, rappresentarlo significa rendere leggibili le relazioni tra i suoi elementi costitutivi, non solo restituirne la geometria globale.

La percezione visiva dello spazio non procede per sintesi immediata ma per integrazione progressiva di informazioni parziali. Il sistema percettivo lavora con dati incompleti, colmando le lacune attraverso meccanismi di anticipazione e memoria. Quando si osserva un ambiente, l'occhio non registra passivamente la scena ma seleziona, interpreta e connette: un angolo intravisto suggerisce la presenza di un volume, una variazione luminosa indica una soglia, un'ombra proiettata informa sulla posizione di un ostacolo non visibile. Lo spazio è percepito come sistema di segni, ciascuno dei quali acquista significato in relazione agli altri. Questa dinamica trova applicazione diretta nella progettazione architettonica: Steven Holl (2012), Tadao Ando (Ando & Pare, 1996) e Alvaro Siza (1998) hanno costruito la propria ricerca attorno alla consapevolezza che la qualità di un ambiente dipende dalla qualità delle relazioni percettive più che dalla perfezione geometrica del suo schema planimetrico. La luce riveste in questo quadro un ruolo centrale, non come elemento decorativo ma come agente che struttura il campo percettivo, crea gerarchie tra le parti e introduce il tempo nella staticità della materia costruita. Dalla ricerca sperimentale alla base di questo contributo, emerge come la percezione dello spazio sia indissolubilmente legata alla modalità con cui la luce lo attraversa. La manipolazione della sorgente luminosa determina il senso e il significato all'interno di uno specifico contesto spazio-temporale: la luce è una mappa cognitiva dell'ambiente, uno strumento che orienta e organizza l'esperienza percettiva. Se la percezione avviene attraverso frammenti luminosi e relazioni tra essi, allora la rappresentazione deve essere in grado di rendere conto di questa frammentarietà costitutiva, anziché negarla in favore di una completezza che l'esperienza diretta non conosce.

Il grafo, inteso come segno grafico, è la traccia che questo processo lascia sulla carta. Non si tratta di uno strumento matematico né di una struttura algoritmica, ma di un gesto visivo che nel disegno architettonico costruisce significato a partire dall'incompletezza. Il grafo non compensa un vuoto: lo abita, lo rende leggibile, lo trasforma in informazione. È il dispositivo capace di rendere visibile l'invisibile – l'assenza che diventa presenza, la traccia che diventa racconto, il frammento che diventa progetto. In questa accezione il grafo appartiene alla tradizione del disegno di analisi e di ricerca in architettura: quegli schizzi, diagrammi e annotazioni grafiche con cui gli architetti esplorano lo spazio prima e dopo la costruzione, cercando di cogliere qualità che la pianta e la sezione non riescono a restituire. Quando Aalto studia nei suoi schizzi del 1927 la distri-

buzione della luce nella biblioteca di Viipuri, tracciando raggi e direzioni di incidenza, non sta producendo una rappresentazione tecnica: sta costruendo un grafo nel senso più pieno del termine, un segno che tiene insieme la geometria dello spazio e la sua qualità percettiva (Harwood, 2006). Il grafo come segno grafico è quindi uno strumento di conoscenza prima ancora che di comunicazione: aiuta chi lo traccia a capire lo spazio che sta studiando, a identificare le relazioni che lo strutturano, a vedere ciò che altrimenti resterebbe invisibile.

La verifica sperimentale consiste nella realizzazione di un modello fisico in scala ridotta con configurazione squadrata: pareti piane ortogonali tra loro, pavimento orizzontale e aperture lineari di dimensione variabili disposte su uno dei lati principali. La scelta di una geometria rigorosa non è casuale: la configurazione squadrata permette di isolare con maggiore precisione le relazioni tra la direzione della luce entrante, la sua interazione con l'oggetto riflettente disposto all'interno e le proiezioni che ne risultano sulle superfici, senza che la forma stessa dello spazio introduca variabili di diffusione difficili da controllare. La luce non illumina lo spazio in modo uniforme: lo scolpisce, crea zone di intensità diversa, produce proiezioni che si spostano al variare dell'angolo di incidenza. Ogni frammento di luce è la testimonianza di una relazione: tra il raggio solare e il bordo dell'apertura che lo ritaglia, tra il fascio risultante e la superficie riflettente che lo devia, tra il riflesso proiettato e la parete che lo riceve. La percezione dello spazio avviene interamente attraverso questi frammenti: non si vede lo spazio nella sua totalità, ma si coglie la rete di relazioni che lo struttura. Questo corrisponde a quanto osservato da Steven Holl (2006) a proposito della porosità della luce: quando essa attraversa piccole aperture si espande con filamenti e raggi, e le ombre che ne derivano non ricordano necessariamente i profili degli oggetti da cui sono proiettate. Il modello ha confermato questa lettura, producendo configurazioni luminose in cui la distinzione tra luce e ombra era sempre mediata da zone di transizione che arricchivano la texture percettiva dello spazio.

È in questo momento, nell'osservazione dei frammenti luminosi prodotti dalla sperimentazione, che il grafo come segno grafico rivela la propria utilità. Gli schizzi elaborati durante la verifica sperimentale non hanno tentato di restituire la geometria dei modelli, ma di tracciare le relazioni tra i loro elementi: la direzione del fascio luminoso, il punto di deviazione sull'oggetto riflettente, la traiettoria del riflesso verso la parete, la zona di penombra che ne risulta. Ogni tratto è un frammento reso visibile, ogni relazione tra tratti è una connessione tra frammenti. Il grafo non descrive lo spazio: lo interpreta, ne estrae la struttura relazionale, la rende comunicabile. In questo senso il grafo è il complemento necessario della sperimentazione: dove il modello fisico produce l'esperienza, il grafo la traduce in conoscenza rappresentabile. Non si tratta di compensare un vuoto, ma di costruire un dispositivo capace di rendere visibile l'invisibile: l'assenza che diventa presenza, la traccia che diventa racconto, il frammento che diventa progetto.

Il frammento non è dunque una condizione di incompletezza ma una modalità attiva di conoscenza dello spazio architettonico. La sperimentazione ha mostrato come la luce che entra attraverso aperture calibrate, incontra oggetti riflettenti e si proietta sulle superfici, producendo una costellazione di frammenti percettivi la cui complessità eccede la geometria del contenitore che li ospita. Questa complessità diventa leggibile attraverso il grafo, che la formalizza come segno senza ridurla a schema. La combinazione tra sperimentazione fisica e rappresentazione grafica apre una direzione di ricerca per la disciplina: non più la restituzione di uno spazio come totalità geometrica, ma

la costruzione di dispositivi capaci di rendere visibili le relazioni tra percezione, luce e architettura. In questa prospettiva il frammento smette di essere il problema e diventa la soluzione, e il grafo smette di essere una semplificazione e diventa uno strumento di conoscenza: è attraverso la traccia, il segno, il gesto grafico che lo spazio si rivela nella sua piena complessità.

Bibliografia

- Ando, T. & Pare, R. (1996). *Tadao Ando: The colours of light*. Phaidon.
- Harwood, P. (2006). Examining line as a heuristic device in the design ethos of Alvar Aalto. In K. Williams (A cura di), *Architecture and mathematics* (pp. 103–113). WIT Press.
- Holl, S. (2006). *Luminosity/porosity*. TOTO Shuppan.
- Holl, S. (2012). *Parallax*. Princeton Architectural Press.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Fenomenologia della percezione*. Il Saggiatore. (Opera originale pubblicata nel 1945 con il titolo *Phénoménologie de la perception*).
- Pallasmaa, J. (2011). *Lampi di pensiero. Fenomenologia della percezione in architettura*. Marinotti.
- Siza, A. (1998). *Immaginare l'evidenza*. Laterza.

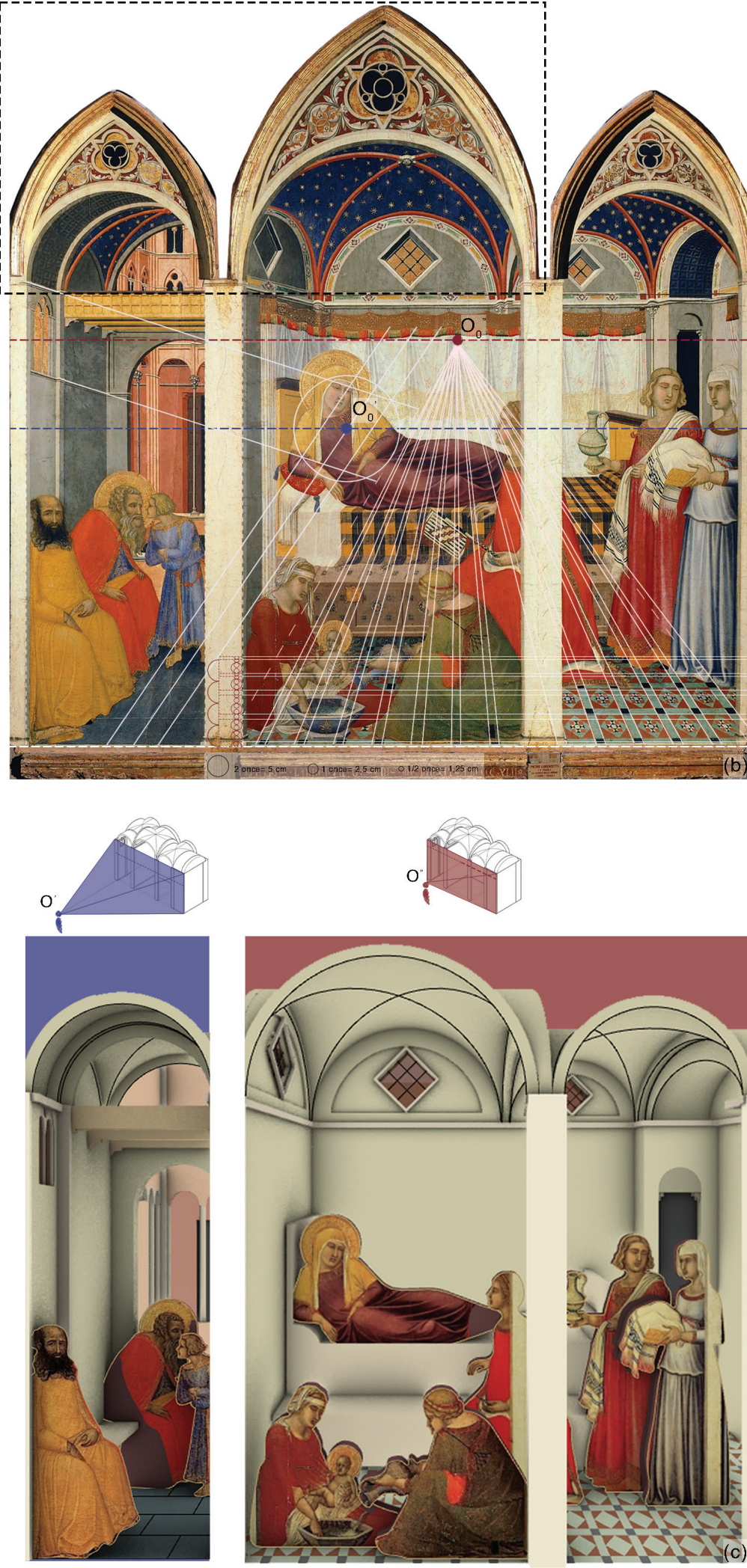
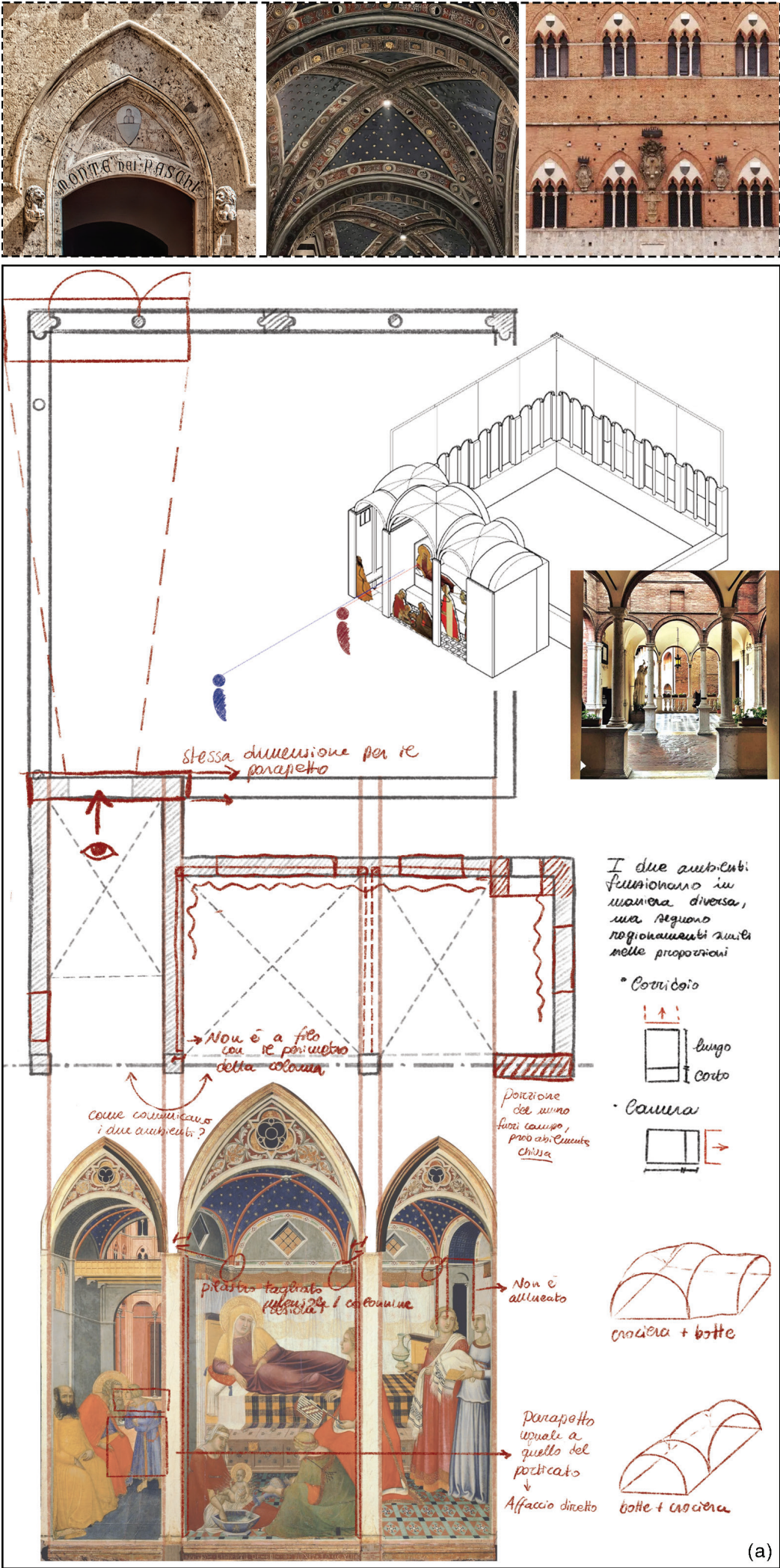
Immagine

Modello sperimentale: configurazione squadrata con apertura lineare, oggetto riflettente e figura umana in scala (elaborazione digitale dell'autrice).

Indagare l'architettura dipinta: la Natività della Vergine di Pietro Lorenzetti

STORIA DELLA PROSPETTIVA
STORIA DEL DISEGNO
RESTITUZIONE PROSPETTICA
PERCEZIONE SPAZIALE
MODELLAZIONE DIGITALE

Il contributo indaga il ruolo delle testimonianze grafiche nella conoscenza e comunicazione del patrimonio architettonico, intese come indizi integrativi capaci di restituire spazi non direttamente accessibili. L'analisi si configura nell'ambito di uno studio sui dipinti tardo-medievali della scuola fiorentina e senese, in cui emerge una crescente attenzione alla resa tridimensionale dello spazio, accompagnata da una narrazione articolata su più livelli spaziali atti a coinvolgere e stimolare lo spettatore. La ricerca propone un metodo basato su un doppio processo di restituzione sincronica e diacronica, che integra la scomposizione semantica dello spazio rappresentato con l'analisi prospettica. Il caso studio scelto interessa la Natività della Vergine di Pietro Lorenzetti, per il quale si applica la metodologia di indagine proposta al fine di analizzarne consistenza e articolazione dello spazio architettonico e le scelte comunicative dell'autore nella costruzione dell'immagine.



Il disegno come indizio e strumento di indagine	
	
Quando parliamo di patrimonio architettonico, le testimonianze grafiche ricoprono un ruolo fondamentale nella conoscenza e interpretazione di ciò che, per l’azione del tempo, della natura o dell’uomo, risulta totalmente o parzialmente perduto. In un disegno – sia esso uno schizzo, una rappresentazione tecnica rigorosa o una manifestazione artistica – troviamo spesso frammenti, memorie di spazi remoti, reali o ideali, che, pur nella loro consistenza bidimensionale, ci consentono di accedere visivamente a quei luoghi immaginati, percepiti nel loro valore positivo di modello informativo: ‘positivo’ perché non si tratta di un intero privato di una parte, ma di un indizio restituito da una memoria visiva; ‘informativo’ perché, sulla scorta della capacità di lettura geometrico-proiettiva dei segni e dei principi gestaltici del completamento e dell’esperienza passata, favorisce la ricostruzione, con variabili gradi di affidabilità, di uno spazio più esteso del visibile.	

Una preziosa opportunità di indagine, colta in questo studio, è offerta dai dipinti di epoca tardo medioevale, afferenti in particolare alla scuola fiorentina e senese, in cui si inizia a recuperare il gusto antico della raffigurazione tridimensionale dello spazio, avviando un processo che porterà in breve tempo alla codificazione della prospettiva. Osservando ad esempio le opere di Giotto e dei Lorenzetti, assistiamo ad una consistente caratterizzazione architettonica dello spazio rappresentato, espressa: dalla contestualizzazione delle scene dipinte in edifici ben delineati; dall’uso della sezione prospettica ante litteram per l’esplorazione degli interni; dall’estensione allo spazio circostante, grazie a dettagli evocativi che amplificano il coinvolgimento dello spettatore.	
In molte opere di Pietro Lorenzetti – quali le <i>Storie della Passione di Cristo</i> alla Basilica inferiore di Assisi (1310-19), tra cui in particolare <i>L’ultima Cena</i> e la <i>Flagellazione di Cristo</i> , l’ <i>Annunciazione</i> conservata presso il Museo delle Belle Arti di Arezzo (1320), il <i>Sogno di Sobach</i> per la <i>Pala del Carmine</i> conservata presso la Pinacoteca nazionale di Siena (1327-29), la <i>Guarigione di una monaca</i> della <i>Pala della Beata Umiltà</i> conservata alla Gemäldegalerie di Berlino (1341 circa), per citarne solo alcuni – la narrazione spaziale è affidata ad una gerarchia di indizi che possiamo suddividere in tre livelli: lo spazio oggettivo del supporto, calato nella realtà; lo spazio rappresentato in primo piano, che avvolge i protagonisti della scena; lo spazio in secondo piano, nel quale agiscono le ‘comparse’, visibile tramite scorci, aperture di varia natura che espandono l’immaginazione dello spettatore al di là degli elementi dipinti in primo piano.	
La raccolta e l’analisi di questi indizi spaziali, finalizzata a produrre delle considerazioni quantitative e qualitative degli edifici raffigurati e sull’evoluzione dei metodi di rappresentazione dello spazio immaginato dall’autore, si avvale a sua volta di strumenti del disegno, che intervengono in modo critico nel processo di lettura, interpretazione e ricostruzione di modelli espressivi e comparativi. Il primo passo consiste in una restituzione percettiva, condotta con approccio sincronico rispetto a ciò che possiamo supporre essere stato proprio della prassi operativa dell’autore: il dipinto viene scomposto semanticamente, si distinguono le figure e gli apparati puramente decorativi dal contenuto architettonico, che viene a sua volta suddiviso gerarchicamente (primo e secondo piano, tipologie di elementi, composizione spaziale) e analizzato, attraverso la realizzazione di eidotipi, nelle sue componenti e proporzioni. Successivamente, con approccio diacronico, si procede con una restituzione prospettica degli elementi selezionati, finalizzata alla ricerca di relazioni proiettive in grado di qualificare dimensionalmente ciò che è dipinto rispetto all’osservatore.	

Questo contributo, che si inquadra in attività di ricerca sul patrimonio architettonico dipinto, presenta come caso studio l’indagine dello spazio rappresentato all’interno della *Natività della Vergine* di Pietro Lorenzetti, dipinta a tempera su legno fra il 1335 e il 1342, conservata presso il Museo dell’Opera del Duomo di Siena.

Lo spazio dipinto nella <i>Natività della Vergine</i> di Pietro Lorenzetti

Il dipinto, narrazione di uno spazio empirico immaginato dal pittore, racchiude in sé frammenti di spazi mai esistiti, specchio dell’epoca in cui vengono creati. La composizione del trittico favorisce la percezione di una gerarchia specifica degli spazi, con un ambiente principale, ben chiaro e descritto visivamente nei minimi dettagli, ed uno secondario, dove l’autore cambia le regole di rappresentazione prospettica. Diverse altre opere di Pietro Lorenzetti presentano una componente simile, basti pensare a <i>L’Ultima cena</i> nella Basilica inferiore di S. Francesco ad Assisi o al <i>Sogno di Sobach</i> nella <i>Pala del Carmine</i> a Siena.	
Una serie di indizi ci spingono a percepire uno spazio architettonico esterno alla scena, che si estende oltre l’ambiente principale, sviluppandosi nell’immaginario dell’osservatore in quella che potrebbe essere stata l’architettura senese contemporanea a Lorenzetti.	

Restituzione percettiva tramite approccio sincronico

Il primo approccio all’opera è di tipo percettivo: si cerca di entrare in quello che potrebbe essere stato il ragionamento dell’autore nel dimensionare gli spazi rappresentati. Attraverso i principi compositivi di proporzione e ritmo, applicati al trittico, è possibile delineare un modulo che metta in relazione le tre campate tale che quella centrale racchiuda quasi perfettamente le due laterali. Formuliamo così una prima ipotesi di proporzione degli spazi, che si è evoluta includendo un’analisi sulle unità di misura dell’epoca, rintracciabili nel volume di Giovanni Sfortunati (Calzolani, 2025), in cui vengono descritti i valori di tutte le unità utilizzate nei comuni del Granducato di Toscana prima della riforma del 1781. Diventa possibile ricostruire i rapporti dimensionali impiegati dall’artista, mettendo in relazione gli elementi compositivi con proporzioni basate sulle unità di misura antiche, tale che l’impianto architettonico dipinto risponda ad un ordine modulare rigoroso, confermato dalla ripetizione di rapporti costanti. Nel caso specifico della <i>Natività della Vergine</i> , le dimensioni sono di 183 x 187 cm, che, tradotte in misura senese, equivalgono a circa 3 x 3 braccia (1 braccio senese = 60 cm circa).	
Lo studio delle proporzioni della pavimentazione, analizzando le fughe e la variazione di dimensione delle tessere, conferma il rapporto metrico-proporzionale con la misura senese. Lorenzetti utilizza la misura dell’uncia (2,5 cm circa) come unità di base, calibrando progressivamente la dimensione delle mattonelle e degli intermezzi secondo rapporti che scalano in maniera quasi costante.	
Raccogliendo tutti questi frammenti di analisi e conoscenze apprese fino ad ora è possibile già formulare un eidotipo che descriva lo spazio e le sue proporzioni generali (a).	

Restituzione prospettica tramite approccio diacronico

L’analisi diacronica delle fughe, delle proporzioni e delle componenti architettoniche ha permesso

di ricostruire uno spazio coerente, evidenziando un’organizzazione geometrica più rigorosa di quanto la resa pittorica lasci intuire. Estendendo le rette principali del dipinto perpendicolari al quadro è percepibile una certa direzione degli assi verso punti di fuga (assunti come punti principali) che coincidono quasi perfettamente tra di loro (b). La ricerca di un punto di fuga e la verifica delle dimensioni sono state possibili proprio perché l’artista ha adottato un sistema proporzionale stabile, basato su rapporti modulari e su una progressiva calibrazione delle grandezze. Da una prima analisi è scaturita la presenza di diversi punti principali, ma, grazie ad un approccio basato sullo studio delle regole prospettiche contemporanee, è stato possibile ricondurre tutte le rette percepite come perpendicolari al quadro a due soli punti principali: O’_o per le rette dell’ambiente principale; O’’_o per quelle dell’ambiente secondario di sinistra, determinato al centro dell’area di convergenza di due fasci di rette parallele, uno per il pavimento, l’altro per la parte superiore. Ne consegue la possibilità di rappresentare un disegno in pianta sensato e coerente, che ha permesso lo sviluppo di un modello digitale tridimensionale (c). I due punti principali equivalgono a due possibili posizioni dell’osservatore (O’ e O’’), ottenendo una duplice resa dello spazio prospettico.

Considerazioni

Gli schemi geometrici utilizzati per ricavare i punti di distanza mostrano la posizione dell’osservatore e la relazione tra il quadro ed il piano prospettico. L’incidenza di tale parametro sulla percezione della profondità appare evidente attraverso un’analisi comparativa tra i due modelli dedotti. Ciascuno dei volumi ottenuti è posto a confronto diretto con la tavola di Lorenzetti, consentendo di verificare la coerenza metrica della restituzione ed individuare eventuali discrepanze tra la struttura prospettica teorica e le soluzioni adottate dall’artista.	
L’adozione dei due diversi punti di vista permette a Lorenzetti di elaborare i due ambienti in modo che entrambi svolgano al meglio il loro compito comunicativo. La prospettiva quasi perfettamente centrale dell’ambiente principale funge da scatola scenica per l’episodio al centro della narrazione. L’ambiente secondario, a sinistra, adotta una logica costruttiva diversa: lo spazio è regolato da rette parallele che ne permettono una visibilità più estesa, aprendosi sullo sfondo verso un cortile, suggerendo uno spazio che prosegue nell’immaginario di chi l’osserva.	
Durante lo sviluppo del progetto, infatti, è stato possibile vedere che se l’ambiente secondario fosse stato conforme al centro di proiezione dell’ambiente principale, non solo sarebbe risultato distorto, ma non sarebbe stato possibile scorgere l’apertura verso il cortile.	
Nella <i>Natività della Vergine</i> di Lorenzetti ogni ambiente, separato dalle colonne, sembra funzionare a modo proprio, ma con un fine comune: restituire uno spazio che sembri coeso ed unico. Il dipinto racchiude in sé frammenti di architetture immateriali (immaginate, dedotte, proiettate) diventando uno strumento che permette un’interpretazione, dettata da intenzioni e mezzi dell’autore, che racchiude l’identità dell’architettura a lui contemporanea.	

Bibliografia
Andersen, K. (2007). <i>The geometry of an art: The history of the mathematical theory of perspective from Alberti to Monge</i> . Springer.
Calzolani, S. (2025). <i>Antiche unità di misura toscane</i> [Dispensa / documento digitale].
Camerota, F. (2006). <i>La prospettiva del Rinascimento: Arte, architettura, scienza</i> . Electa.
Carli, E. (1965). <i>I Lorenzetti: I maestri del colore</i> . Fratelli Fabbri Editori.
Damisch, H. (1994). <i>The origin of perspective</i> . MIT Press.
Frugoni, C. (2003). Pietro e Ambrogio Lorenzetti. In <i>Dal Gotico al Rinascimento</i> . Scala.
Paris, L. (2000). <i>Il problema inverso della prospettiva</i> . Edizioni Kappa.
Ragionieri, G. (2010). <i>Pietro e Ambrogio Lorenzetti</i> . Giunti.
Valenti, G. M. (Ed.). (2014–2016). <i>Prospettive architettoniche: Conservazione digitale, divulgazione e studio</i> (Vols. I–II). Sapienza Università Editrice.

Immagine

Immagine

Immagine

Immagine

Immagine

Immagine

Immagine

Immagine

Immagine

Immagine

Immagine

Immagine

Immagine

Nell’arte dipinta si cela un patrimonio architettonico immateriale, testimonianza storica soggetta all’interpretazione dell’artista. Nell’esempio della *Natività della Vergine* di Pietro Lorenzetti è possibile individuare elementi riconducibili ad architetture reali all’interno di spazi ideali.

Dal *Kaiserpanorama*
alla *Specula Mundi*:
genealogia dello sguardo e
voyerismo contemporaneo

KAISERPANORAMA
SPECULA MUNDI
DISPOSITIVO DELLO SGUARDO
COLLETTIVITÀ ISOLATA
SPETTATORIALITÀ

Il contributo analizza il lavoro *Specula Mundi* (Haute Couture 2026) di Alessandro Michele per Valentino come riattivazione della struttura del *Kaiserpanorama* dal punto di vista costruttivo, percettivo e metaforico. Il dispositivo ottocentesco viene reinterpretato come un ambiente cilindrico dotato di aperture individuali, che costringono lo spettatore a una visione parziale e situata. Attraverso la frammentazione dell'immagine e la limitazione del punto di vista, la sfilata impone una disciplina dello sguardo: tempo, accesso e percezione sono rigidamente controllati, dando forma a un'esperienza visiva regolata e non libera. Lo spettatore guarda in una dimensione insieme collettiva e isolata, assumendo una postura voyeuristica: ciascuno osserva da solo, pur restando esposto alla presenza degli altri, rendendo visibile la tensione tra intimità dello sguardo e la sua inevitabile esposizione pubblica.

MARIA LAURA ROSSI
Sapienza Università di Roma
Dipartimento Interdisciplinare di Benessere, Salute
e Sostenibilità Ambientale
marialaura.rossi@uniroma1.it



Nel progetto *Specula Mundi* per l’Haute Couture 2026, Alessandro Michele per Valentino costruisce un dispositivo che si colloca al crocevia tra storia dei media, teoria dello sguardo e pratica della moda. Lunghi dall’essere una semplice operazione citazionista, il recupero del *Kaiserpanorama* ottocentesco diventa una riattivazione critica di una forma di visione fondata sulla frammentazione dell’esperienza percettiva, che mette in tensione dimensioni apparentemente inconciliabili: privato e collettivo, intimità ed esposizione, immersività e distanza.

Nella seconda metà del XIX secolo, in un contesto segnato dall’avvento della fotografia e dalla diffusione di nuove tecnologie ottiche e dispositivi di intrattenimento, il *Kaiserpanorama* rappresentò una delle macchine visive più emblematiche della modernità, capace di ridefinire il rapporto tra spettatore e immagine. Ideato da August Fuhrmann e presentato a Berlino nel 1883 (Fuhrmann, 1888; Lorenz, 2001), organizzava lo sguardo secondo una struttura circolare in cui gli spettatori, seduti fianco a fianco, osservavano attraverso oculari una serie di immagini stereoscopiche illuminate dall’interno (Fuhrmann, 1888; Peselmann, 2016). Le fotografie, montate su un meccanismo rotante, scorrevano a intervalli regolari (Fuhrmann, 1888; Lorenz, 2001), sottraendo allo spettatore ogni controllo sul ritmo dell’esperienza visiva. L’atto del vedere veniva così disciplinato e sincronizzato (Peselmann, 2016), trasformando l’esperienza dello spettatore in una forma di consumo visivo collettivo e standardizzato. Per questo motivo alcuni studiosi hanno interpretato il *Kaiserpanorama* come una sorta di anticipazione dei media di massa e persino come un precursore del cinema (Lorenz, 2001; Peselmann, 2016). Le sequenze di immagini proponevano spesso itinerari visivi attraverso capitali europee (Engelen, 2021), monumenti celebri o paesaggi coloniali, offrendo agli spettatori una forma accessibile di turismo virtuale (Engelen, 2021; Ferrando, 2012). Nei materiali promozionali dell’epoca il *Kaiserpanorama* veniva infatti descritto come un “istituto di viaggio” (Engelen, 2021) che permetteva di compiere il giro del mondo restando seduti comodamente.

Dal punto di vista della storia dei media, il *Kaiserpanorama* rappresenta un interessante dispositivo ibrido (Lorenz, 2001; Peselmann, 2016). Esso combinava infatti diverse tradizioni visive del XIX secolo: la visione individuale dello stereoscopio, la spettacolarità immersiva del panorama e l’uso della fotografia come strumento di documentazione del mondo (Lorenz, 2001; Ferrando, 2012). Con l’avvento del cinema nei primi decenni del Novecento, il *Kaiserpanorama* iniziò progressivamente a perdere la sua centralità. Tuttavia, il dispositivo rimase un punto di riferimento importante nella genealogia delle tecnologie immersive e dei media visuali. La sua logica – basata su sequenze di immagini, controllo del tempo di visione e coinvolgimento sensoriale dello spettatore – anticipa molte delle dinamiche che caratterizzano le esperienze visive contemporanee. Oggi il *Kaiserpanorama* sopravvive non come dispositivo integro, ma come frammento di una cultura visuale scomparsa. La sua riattivazione nel progetto *Specula Mundi* assume quindi il carattere di una memoria ricomposta solo parzialmente, in cui il dispositivo storico riemerge come traccia e residuo di un diverso regime dello sguardo. L’assetto visivo del *Kaiserpanorama* produceva una configurazione paradossale: una comunità di spettatori simultaneamente riuniti e isolati (Peselmann, 2016), partecipi di uno stesso flusso visivo ma incapaci di dividerlo pienamente. Ognuno vedeva da solo, pur vedendo insieme agli altri (Benjamin, 2008), partecipando a una totalità visiva che restava tuttavia irrimediabilmente frammentata.

È proprio questa ambivalenza a costituire il punto di innesto del lavoro di Michele. In *Specula Mundi*, il

dispositivo ottocentesco è stato reinterpretato come struttura scenografica e concettuale per la presentazione della collezione. Il riferimento al *Kaiserpanorama* non si limita alla dimensione formale o scenografica, ma investe la struttura stessa dell’esperienza percettiva. Come nel meccanismo ottocentesco, lo spettatore è inserito in una coreografia dello sguardo che impone una sequenza, una durata, un ritmo stabilito dalla regia della sfilata. Il titolo stesso, *Specula Mundi*, richiama la tradizione medievale degli *specula*, opere enciclopediche che pretendevano di riflettere l’intero mondo. La sfilata si presenta dunque come uno specchio della realtà in cui il tempo della visione sfugge dal controllo dell’utente secondo la logica contemporanea della fruizione rapida e compulsiva. Gli abiti emergono come epifanie, presenze che si offrono allo sguardo per un tempo limitato, prima di scomparire e lasciare il posto ad altre immagini.

Accanto a questa dimensione concettuale, Michele traduce il *Kaiserpanorama* anche in una precisa forma spaziale. Il dispositivo scenico ripresenta l’ambiente cilindrico, chiuso e autonomo, punteggiato da una serie di piccole finestrelle rettangolari all’altezza dello sguardo. Lo spettatore, seduto all’esterno, è invitato ad avvicinarsi e a inserire il volto in questi fori, replicando il gesto antico dell’osservazione attraverso l’oculare. All’interno, una luce diffusa e lattiginosa annulla la profondità e definisce uno spazio sospeso, privo di gerarchie sceniche. Non esiste una passerella tradizionale: lo spazio si configura come una camera neutra all’interno della quale la modella non irrompe frontalmente, ma accede attraverso un breve corridoio, una soglia di passaggio che ne ritarda la piena visibilità. Questo elemento architettonico è tutt’altro che secondario: funziona come un dispositivo di preparazione dello sguardo, un filtro che intensifica l’attesa e costruisce l’evento dell’apparizione. Non esiste un punto di vista privilegiato, se non, forse, quello della macchina fotografica verso cui la modella indugia leggermente più a lungo: ogni spettatore coglie soltanto un frammento, un dettaglio, un momento. L’abito si offre come frammento visivo, immagine instabile e mai completamente posseduta, che rimanda costantemente a una totalità sottratta. In questo senso, il dispositivo cilindrico non è soltanto una citazione del *Kaiserpanorama*, ma la sua radicalizzazione contemporanea: non più macchina che mostra il mondo nella sua interezza, ma dispositivo che ne restituisce frammenti, evocando una totalità ormai inaccessibile.

Ciò che rende *Specula Mundi* particolarmente significativo è la sua capacità di mettere in scena una forma di visione intrinsecamente ambigua, segnata da una tensione tra esposizione e clandestinità. L’oculare del *Kaiserpanorama*, infatti, non è soltanto uno strumento tecnico: è anche una soglia, un filtro che trasforma il vedere in un atto intimo, quasi segreto. Guardare attraverso un foro significa isolarsi, sottrarsi allo sguardo altrui, entrare in una relazione privilegiata con l’immagine. Questa dinamica, molto intima, si avvicina alla dimensione della ‘sbirciatina’ dal buco della serratura. È un gesto minimo ma denso di implicazioni: desiderio, curiosità, accesso frammentario a ciò che è parzialmente nascosto. Si guarda senza essere visti, in una condizione che sfiora il voyeurismo. Nel contesto del *Kaiserpanorama*, questo elemento era già presente in nuce: lo spettatore, pur inserito in uno spazio pubblico, viveva un’esperienza profondamente privata, quasi clandestina. Michele radicalizza questa dimensione, trasformando la sfilata in un dispositivo voyeuristico nel senso più sofisticato del termine.

Non si tratta di esibire il corpo o l’abito in modo provocatorio, ma di costruire una condizione percettiva in cui il desiderio di vedere è continuamen-

te frustrato e riattivato. Lo spettatore è posto in una posizione instabile: osserva da vicino, ma sempre attraverso una mediazione che impedisce una piena appropriazione dell’immagine. Questa parzialità è cruciale. In un’epoca dominata dalla trasparenza e dalla sovraesposizione, *Specula Mundi* introduce una logica dell’opacità. Come nel *Kaiserpanorama*, l’immagine è incorniciata, limitata, filtrata. Ciò che si vede è sempre una porzione, un frammento, un’apparizione parziale che rimanda a un altrove invisibile e che trasforma l’assenza della totalità in elemento costitutivo dell’esperienza visiva (Carassai, 2016).

In questo senso, il dispositivo costruito da Michele può essere letto come una critica implicita alla cultura visiva contemporanea. Se i media digitali tendono a moltiplicare le immagini e a renderle immediatamente disponibili, *Specula Mundi* sospende questo flusso, imponendo una temporalità diversa. La visione diventa un atto che richiede concentrazione e attesa. Non si tratta più di consumare immagini, ma di sostare di fronte ad esse. Questa dimensione di sospensione recupera la dimensione pedagogica del *Kaiserpanorama*, che – come osservava Walter Benjamin – educava lo sguardo a una visione lenta e contemplativa (Benjamin, 2008). Ma questa pedagogia non è neutrale. essa implica una forma di potere. Stabilire cosa vedere, quando e come, significa esercitare un controllo sulla percezione (Benjamin, 2008; Peselmann, 2016). In *Specula Mundi*, questo controllo è ostentato: lo spettatore è costretto a confrontarsi con i limiti della propria visione, a riconoscere la propria dipendenza da un sistema che organizza l’esperienza. È qui che la dimensione voyeuristica si intreccia con una riflessione sociale e politica. Guardare attraverso il ‘buco della serratura’ non è solo un gesto di curiosità, ma anche una posizione di vulnerabilità: chi osserva può a sua volta essere implicato, esposto, messo in questione.

La sfilata diventa così uno spazio di negoziazione tra soggetto e immagine. Non esiste più una distinzione netta tra chi guarda e chi è guardato. Gli abiti, nella loro messa in scena, sembrano restituire lo sguardo, interrogare lo spettatore, destabilizzarne la posizione. La ‘sbirciatina’ diventa allora la metafora centrale del progetto: condensa desiderio e limite, prossimità e distanza, accesso e interdizione. *Specula Mundi* si configura come un’archeologia attiva dello sguardo, in cui il passato viene mobilitato per interrogare il presente. Il *Kaiserpanorama*, con la sua struttura ambigua e la sua logica disciplinare, diventa il modello teorico di una visione che illumina la condizione contemporanea: quella di uno spettatore immerso in una dimensione collettiva ma irrimediabilmente solo nel proprio atto di vedere, condannato a ricostruire attraverso frammenti una totalità perduta che non può più essere ricomposta, accessibile solo come memoria e immaginazione. Michele ne fa il cuore di una riflessione che attraversa la moda e la supera, restituendo allo sguardo la sua complessità, la sua opacità e la sua inevitabile dimensione voyeuristica.

Bibliografia

- Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media* (M. W. Jennings, B. Doherty & T. Y. Levin, A cura di; E. Jephcott, R. Livingstone, & H. Eiland, Trad.). The Belknap Press of Harvard University Press. (Opera originale pubblicata nel 1935 con il titolo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*). DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvlnzfngnsCarassai>
- Carassai M. & Guidi, S. (A cura di). (2016). Filosofia e catastrofe. *Lo Sguardo – Rivista di Filosofia*, 21(II). Edizioni di Storia e Letteratura. URL: <https://www.lo-sguardo.net/it/filosofia-catastrofe/> (Ultimo accesso: 23 febbraio 2026)
- Engelen, L. (2021). The Kaiser–Panorama and tourism in Belgium around 1900. *International Journal on Stereo & Immersive Media*, 5(1), 132–154. DOI: <https://doi.org/10.24140/ijsim.v5.n1.08>
- Ferrando, D. T. (2012). *La città come paesaggio: Storia dell’idea di paesaggio urbano* [Tesi di dottorato, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura]. Politecnico di Torino.
- Fuhrmann, A. (1888). *Revolving stereoscopic panorama*. Complete Specification (U.K. Patent No. GB 7076 A). British Library.
- Lorenz, D. (2001). The Kaiser Panorama phenomenon. *Stereo World*, 28(1), 14–21, 23, 32. URL: https://stereoworld.org/wp-content/uploads/2019/07/SW_V28_1.pdf (Ultimo accesso: 23 febbraio 2026).
- Peselmann, V. (2016). Enacting public perception in the late 19th century: The Kaiserpanorama. *Figurationen*, 17(2), 70–88. DOI: <https://doi.org/10.7788/figurationen-2016-0208>

Sitografia

- <https://www.stadtmuseum.de/en/article/the-kaiserpanorama>
- <https://www.timeinternational.co.id/valentino-haute-couture-2026-specula-mundi/>
- <https://www.vogue.it/article/sfilata-valentino-haute-couture-primavera-estate-2026>
- <https://www.casawi.eu/post/valentino-kaiserpanorama-haute-couture-show-2026>
- <https://www.harpersbazaar.com/it/moda/a70172470/valentino-haute-couture-parigi-sfilate-donna-2026/>
- <https://musemagazine.it/it/articles/valentino-haute-couture-2026-it/>
- <https://www.nssmag.com/it/fashion/44099/enfants-riches-deprimes-flagship-new-york-tribeca>

Immagine

Punto di vista di uno spettatore della sfilata *Specula Mundi*: attraverso la stazione visiva del moderno *Kaiserpanorama* emerge una visione parziale di uno degli abiti disegnati dal direttore creativo di Valentino collocato al centro della scenografia. La modella, immersa in un’atmosfera omogenea e lattiginosa, lascia affiorare sullo sfondo i volti degli altri spettatori, anch’essi parzialmente inquadrati. L’insieme evoca così una modalità di visione frammentata, simultaneamente collettiva e intima. In post-produzione, il rimando teorico ai disegni d’archivio del dispositivo ottocentesco (Adam Fuhrmann).

DISPOSITIVO

Disegno, rappresentazione, progetto, ricostruzione, interpretazione, comunità

In questa sezione, il frammento non è un resto inerte di un intero perduto, ma un dispositivo operativo: una forma minima che continua a lavorare nel tempo, a riattivare memorie, a generare immagini e progetti. Il disegno, la rappresentazione, il progetto, la ricostruzione e l'interpretazione sono qui assunti come pratiche che intercettano queste eccedenze e le rendono leggibili: isolano, montano, ricompongono frammenti che, proprio attraverso l'atto rappresentativo, si rivelano capaci di fondare comunità.

Il frammento, in questa prospettiva, non coincide con la nostalgia della rovina ma con una forma intensiva di presenza, spesso intrecciata con ciò che oggi riconosciamo come patrimonio culturale immateriale: pratiche, rappresentazioni, espressioni, saperi e ritualità che modellano lo spazio e il tempo delle comunità. È capsula di memoria e, insieme, seme di trasformazione: porzione di città, traccia di usura, sistema grafico, gesto artigiano, prodotto agricolo, lacuna urbana, tutti elementi che, se attraversati da sguardi e dispositivi adeguati, smettono di essere residui e si manifestano come matrici attive di patrimonio. Le architetture senza corpo che attraversano questi contributi sono infrastrutture civiche, campi sportivi, reti ferroviarie, botteghe e laboratori, paesaggi produttivi, edicole, dispositivi educativi, sistemi di azioni diffuse che abitano la città oltre il perimetro degli edifici. È in questo spazio interstiziale, tra ciò che è visibile e ciò che resiste come traccia, che il disegno e la rappresentazione si configurano come forme di cura: strumenti per riconoscere, nominare, restituire consistenza alle grafie dell'immateralità che innervano i territori contemporanei.

Frammenti, memorie e immaginari si intrecciano così in una trama che non è più solo descrittiva, ma performativa. Il frammento, quando viene isolato, serializzato, montato, non limita il campo del senso: lo apre. Una porzione di campo sportivo osservata dall'alto, l'usura di una pista, la sequenza di una lavorazione agricola, la traccia di un logo storico o di un gesto quotidiano diventano inneschi per nuove narrazioni collettive. Le memorie che vi si depositano non sono soltanto individuali né interamente istituzionali: abitano un territorio intermedio in cui la comunità riconosce se stessa, si racconta, si progetta. Gli immaginari che ne derivano non sono semplici sovrastrutture simboliche, ma vere e proprie narrazioni visive, capaci di organizzare lo spazio, il tempo e le relazioni anche quando il loro supporto materiale sembra secondario, minimo, effimero.

In questo senso, il disegno e la rappresentazione non sono soltanto tecniche di restituzione, ma pratiche interpretative. Interrogano i vuoti, leggono le lacune, riconfigurano le soglie tra presenza e assenza. Attraverso fotografie seriali, mappe, montaggi grafici, diagrammi sensoriali, rilievi testuali e visivi, i contributi qui raccolti mostrano come il progetto possa nascere dall'ascolto dei frammenti: non imponendo una forma dall'esterno, ma lasciando che siano le tracce – di uso, di lavoro, di memoria, di conflitto, di desiderio – a disegnare il campo delle possibilità. In questa prospettiva i contributi raccolti in questa sezione si interrogano su come rappresentare e progettare ciò che tiene insieme le comunità oltre il solo corpo costruito della città, e come riconoscere nei loro gesti, nei loro saperi e nelle loro pratiche un patrimonio culturale immateriale in continua trasformazione.

Il primo nucleo che attraversa la sezione riguarda il frammento come simbolo e come matrice di immaginario. In *Walwa, ur.mah-aš, léon, lis. Il frammento e il simbolo*, di Marinella Arena, la figura del leone viene seguita lungo un arco ampio della cultura visiva mediterranea e vicino-orientale, come frammento

iconografico capace di attraversare contesti e tempi differenti mantenendo una riconoscibilità formale e trasformando progressivamente i suoi significati. Marcello Valerio Cadorin, nel contributo *Il frammento come seme di vita* insiste sulla stessa logica generativa: ciò che resta non è solo testimonianza di un intero smarrito, ma principio di nuove configurazioni, occasione per ripensare la forma urbana e architettonica a partire da ciò che sopravvive e resiste. In *Oltre la forma. Dispositivi interpretativi della città frammentaria*, di Francesco Trimboli questo passaggio si fa ancora più esplicito: la città contemporanea, letta come tessuto frammentario, richiede dispositivi interpretativi – e dunque pratiche di disegno – capaci di andare oltre la descrizione morfologica, mettendo in scena le forze, le tensioni, le discontinuità che i frammenti custodiscono. In questi contributi il frammento è, insieme, resto e progetto, un elemento minimo che, se assunto come dispositivo, orienta lo sguardo e apre scenari. In questa costellazione si inserisce anche il contributo di Giacomo D'Amico, Ottavio Amaro e Marina Tornatora, *FragmentAction. Space Heritage as a Founding Element*, che sposta il tema del frammento oltre i confini terrestri. Il 'patrimonio spaziale' è interpretato come nuova archeologia industriale, in cui il frammento non è relitto inerte ma dispositivo attivo: landmark e nucleo fondativo attorno al quale immaginare future città extraterrestri.

Un secondo nucleo mette a fuoco infrastrutture, periferie e reti sociali come architetture senza corpo che si manifestano nelle pratiche. In *Una bella marca italiana. Strategia di rebranding design-oriented per il Gruppo Ferrovie*, di Andrea Della Vecchia, la rete ferroviaria italiana è riletta come architettura diffusa: il *rebranding* non interviene solo sul marchio grafico, ma sulla costruzione di un immaginario unitario fatto di flussi, ritualità di viaggio, paesaggi in movimento, in cui la marca diventa frammento di patrimonio culturale immateriale. Chiara Giancamilli, Francesca Matteucci e Alice Ronchetti, in *Tracce di comunità. Il campo Antonio Nori come strumento narrativo* assumono invece un campo sportivo di periferia come superficie di iscrizione: le vedute aeree seriali mostrano l'usura del suolo come scrittura collettiva, trasformando l'assenza dei corpi in presenza diffusa di una comunità che si riconosce nelle tracce, nei gesti ripetuti e nelle ritualità condivise. Il contributo *Gesti di quartiere: la grande bottega del Municipio V di Roma*, di Miriam Gemma Miceli, Monica Piredda ed Elena Serafini, interpreta il quartiere come una bottega urbana, in cui associazioni, spazi autogestiti e iniziative culturali tessono una rete di pratiche che ridisegnano l'immagine del territorio dal basso, leggendo i gesti artigiani come frammenti di patrimonio culturale immateriale. Giulia De Amicis, María Angélica Ruidíaz Barriosnuevos e Antonio Casella, in *Trame urbane: percorsi di integrazione nel V Municipio di Roma* raccontano i percorsi quotidiani dell'integrazione, mostrando come la città prenda forma nei movimenti minuti, negli attraversamenti e negli incontri più che nei grandi gesti formali. In *Frammenti di periferia. Gli oratori come architetture immateriali delle comunità*, di Camilla Campa, Erica Ciuffetta e Francesca Papa, l'oratorio diventa dispositivo educativo e relazionale che tiene insieme quartieri fragili attraverso rituali, attività, presenze costanti benché poco visibili nello spazio costruito, mentre il contributo di Silvia Maria Graziano, Beatrice Improta e Chiara Pruneti, *Dove la notizia prende forma. L'edicola come spazio condiviso* mostra come un piccolo manufatto urbano possa farsi soglia di mediazione, luogo in cui l'informazione prende forma nello scambio quotidiano. In questi lavori, l'architettura senza corpo è la somma di relazioni, usi, gesti e pratiche condivise: ciò che viene rappresentato è un campo d'azione collettivo che eccede qualsiasi singolo oggetto.

Un terzo nucleo attraversa i saperi artigiani, il lavoro e i paesaggi produttivi, mettendo in luce come i frammenti della produzione diventino patrimoni da leggere e da allestire. In *Eredità senza eredi: frammenti di memorie artigiane*, di Elena Imbembo, Giuseppe Panico e Claudia Ruggiero, sono i mestieri in via di estinzione a essere indagati attraverso oggetti, lessici, spazi di lavoro e abitudini quotidiane: ciò che resta di queste pratiche diventa materiale per ripensare il rapporto tra città, formazione e produzione, nella consapevolezza che ogni utensile, ogni gesto e ogni ambiente è un frammento di patrimonio culturale immateriale sedimentato nel tempo. Chiara Foggia e Francesco Gasbarra, in *L'occupazionalità nell'industria manifatturiera del XX secolo a Roma* spostano lo sguardo sull'industria, ricostruendo le geografie dell'occupazione e rileggendo le eredità spaziali degli insediamenti produttivi come frammenti urbani che interrogano le trasformazioni del lavoro e della città. Nel contributo di Felice Romano e Candela Brizuela Montenegro, *La mandorla generatrice: sensi, memoria e traduzione architettonica per un disegno sensoriale del museo della Mandorla di Avola*, un prodotto agricolo diventa figura geometrica e culturale: la mandorla, letta come *vesica piscis* e come bene materiale, viene interpretata come architettura senza corpo che struttura ritmi, atmosfere e usi domestici, fino a farsi concept di un dispositivo espositivo sensoriale. In questo caso, il patrimonio culturale immateriale prende la forma di saperi agricoli, ritualità stagionali, memorie del lavoro e geografie sensibili che il disegno traduce in esperienza visiva. A questo si affianca il lavoro di Salvatore Damiano, *Grafie altoatesine di Luigi Piccinato*, in cui i disegni del progettista rivelano un'altra forma di frammento: grafie di paesaggi e insediamenti che conservano e rilanciano una visione territoriale, scritture progettuali che restano attive oltre il loro contesto originario. Insieme, questi contributi mostrano come il lavoro – artigiano, industriale, agricolo, progettuale – lasci tracce spaziali e grafiche che il disegno e la rappresentazione possono raccogliere, interpretare e restituire come patrimonio critico.

L'ultimo nucleo pone al centro la città incompleta, i vuoti, i dati mancanti e le pratiche educative che assumono il frammento come strumento. In *La città incompleta: lacune urbane tra memoria e immaginazione progettuale*, di Claudia Ruggiero, Giuseppe Panico e Elena Imbembo, le lacune sono spazi sospesi tra perdita e possibilità: non semplici margini da colmare, ma luoghi in cui memoria e progetto si incontrano per generare nuovi scenari. Paola Raffa e Francesca Pisilli, in *Frammenti urbani: visioni per città possibili* esplorano visioni progettuali che fanno dei frammenti inneschi per alternative alla città data, assumendo l'incompletezza come condizione e non come difetto. In *That gap in the urban data: Reading the City Between Data, Absence and Climate Adaptation*, di Pietro Bova, è la lacuna informativa a diventare campo d'indagine: i 'buchi' nel dato urbano aprono questioni che intrecciano adattamento climatico, vulnerabilità e giustizia spaziale, chiedendo nuove forme di rappresentazione capaci di dare figura all'assenza. *Lorella Pizzonia*, attraverso *Il frammento come dispositivo educativo* porta esplicitamente il frammento dentro il terreno della didattica, mostrando come porzioni di città, oggetti e immagini possano essere usati per allenare lo sguardo critico e costruire consapevolezza nei processi di apprendimento, anche in relazione al patrimonio materiale e immateriale. Infine, Valeria Menchetelli, Francesco Cotana ed Eleonora Dottorini, nel contributo *Una regione in forma di palazzo. Sintesi d'Umbria* propongono la condensazione di un territorio in un dispositivo architettonico-metaforico, un 'palazzo' che funge da frammento intensivo di una regione, rendendo visibile

la possibilità di tradurre geografie complesse in forme espositive sintetiche. Qui la città, la regione, il dato e l'aula si incontrano: il frammento è, insieme, mancanza e strumento, occasione per reinventare modalità di lettura, di rappresentazione e di formazione.

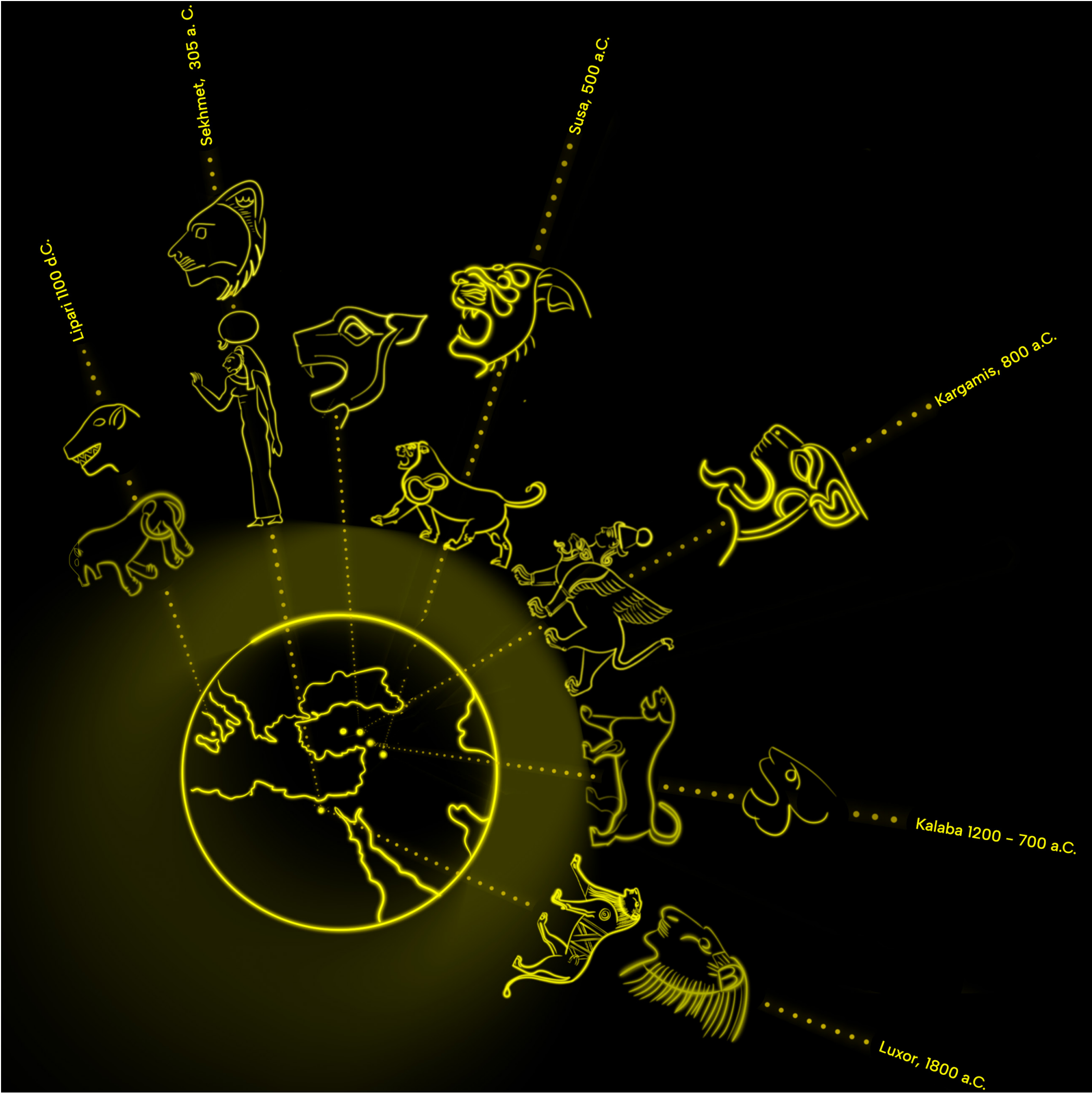
Attraversando questi nuclei, la sezione compone un unico grande atlante di architetture senza corpo che il disegno e la rappresentazione raccolgono e rilanciano come materiali per ripensare la città contemporanea. I frammenti qui indagati non chiedono di essere ricomposti in un solo quadro unitario, ma invitano a riconoscere che proprio nella loro parzialità risiede la possibilità di nuove coalizioni tra memorie e immaginari, tra territori e comunità. In questa tensione tra traccia e progetto, tra permanenza e trasformazione, emerge con chiarezza anche un'altra linea di forza della sezione: la necessità di leggere il patrimonio culturale immateriale non come complemento del costruito, ma come una delle sue condizioni profonde di senso, di uso e di durata.

Walwa, ur.mah–aš, léon, lis. Il frammento e il simbolo

ICONOGRAFIA COMPARATA
FRAMMENTO SIMBOLICO
TRASMISSIONE CULTURALE
GRAMMATICA FIGURATIVA
EVOLUZIONE DELLE FORME

Il contributo analizza la rappresentazione zoomorfa del leone nella cultura visiva mediterranea e vicino-orientale, adottando una prospettiva che integra teoria della forma, iconografia comparata ed evoluzione dei motivi figurativi. A partire dalle riflessioni di Focillon sul frammento, e dalle teorie evolutive del pensiero creativo di Campbell, il saggio interpreta l'immagine come unità dinamica soggetta a processi di replicazione, variazione e ritenzione selettiva.

Attraverso l'analisi di testimonianze iconografiche che spaziano dall'arte ittita e mesopotamica fino alle culture greca, egizia e medievale, il leone viene indagato come 'frammento simbolico' capace di attraversare contesti culturali differenti mantenendo una riconoscibilità formale persistente. Ne emerge una grammatica figurativa condivisa, nella quale la continuità morfologica coesiste con trasformazioni semantiche significative. In questa prospettiva, il frammento iconografico non è inteso come particella statica, ma come dispositivo attivo di memoria culturale, capace di veicolare ad un tempo la persistenza e la trasformazione delle forme simboliche nel tempo.



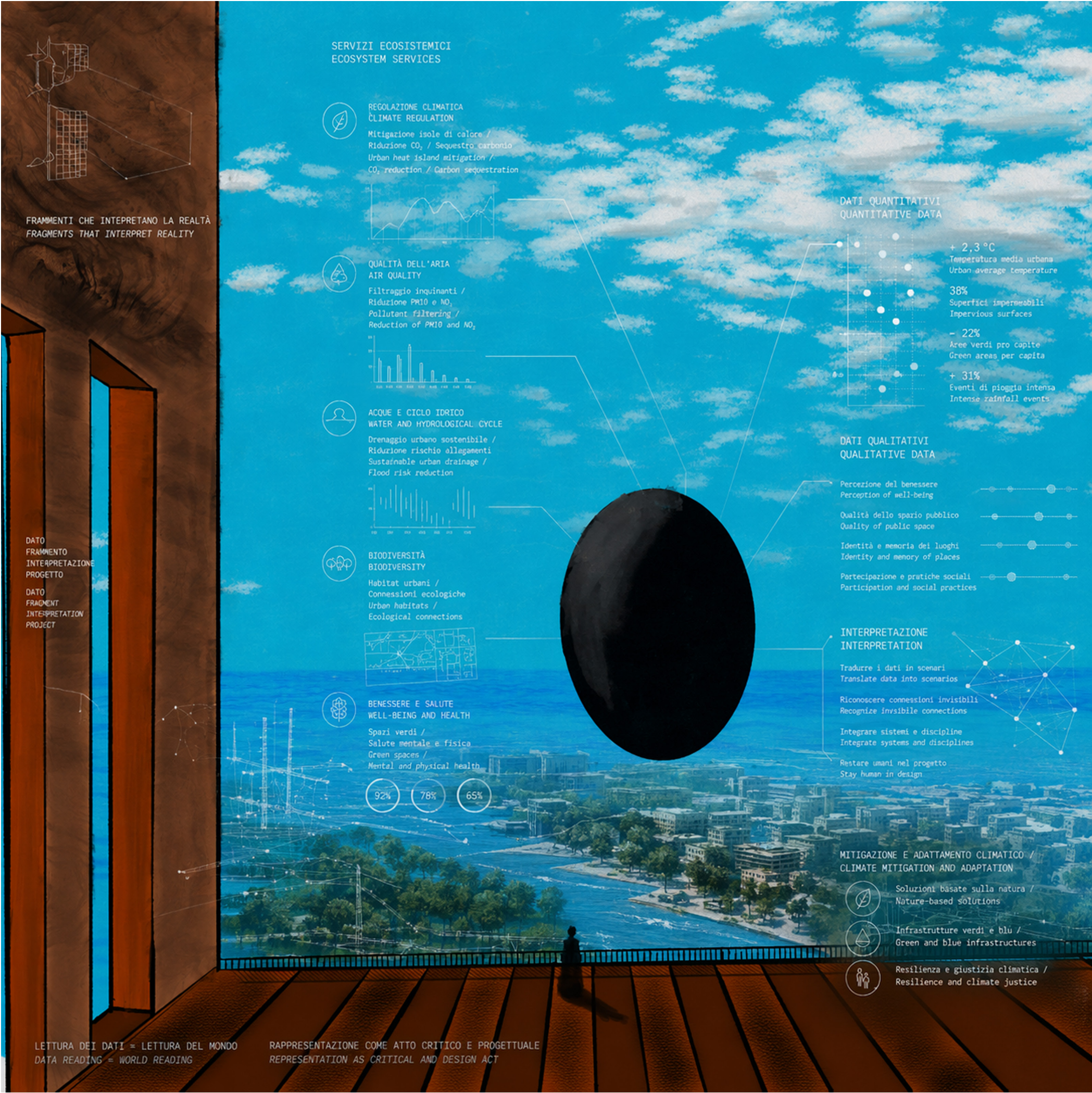
Introduzione	Frammenti di una grammatica figurativa	Variazioni, selezioni e ritenzioni	Bibliografia
L'arte è un'espressione delle civiltà, strettamente interconnessa a motivi religiosi, economici, culturali e scientifici. Proprio la sua natura ambigua le conferisce quel "privilegio del miracolo" che la rende una "meraviglia fuori dal tempo e insieme sottomessa al tempo" (Focillon, 1990, p.4). Focillon sostiene che le opere d'arte sono interconnesse da relazioni formali e simboliche che costituiscono sistema ordinato e codificato: una vera e propria "metafora dell'universo" (Focillon, 1997, p.5). Per lo studioso, l'arte è un universo, o meglio un insieme di universi che si sovrappongono a quello contingente del reale. Essa non può essere separata dal contesto in cui sorge e, per questa ragione, si presta a molteplici interpretazioni che alimentano un "interesse inesauribile". L'arte è eterna, molteplice, sublime e sfuggente. "Per proseguirne lo studio, bisognerebbe, provvisoriamente, isolarla. Così avremmo l'opportunità di imparare a 'vederla', giacché essa è fatta in primo luogo per essere veduta" (Focillon, 1997, p.4). Accade così di osservare reperti e frammenti preservati dal tempo e da fortunate coincidenze. Si tratta di dettagli isolati dal loro contesto, definiti dallo spazio luminoso di una teca; o descritti da puntuali e sintetiche didascalie. Sono testimonianze che affiorano da un passato remoto; esibite, straniate e avulse, in un ambiente museale asettico. Altre volte si tratta di stilemi, aggrappati ad antiche murature, consumati dal tempo e dall'usura, che passano quasi inosservati nelle trame delle superfici architettoniche. Focillon suggerisce di isolare l'opera d'arte per poterla osservare, analizzare e comprendere nel senso più profondo del termine. Il frammento, inteso come reperto archeologico o scheggia di un passato remoto, è in grado di attraversare il tempo. La sua natura parziale, disconnessa e incompiuta lo rende intrinsecamente evocativo e ne evidenzia la tensione verso un'identità sempre parzialmente indefinita. Numerosi studi hanno tentato di analizzare l'evoluzione del pensiero creativo con un approccio scientifico, vicino alle teorie evolutive darwiniane, individuando "micro-componenti", frammenti di significato e morfologie utili al trasporto e alla diffusione del messaggio contenuto nell'opera. Campbell elabora una teoria secondo cui l'evoluzione del pensiero creativo procede attraverso processi di "replicazione", "variazione" e "ritenzione" di un numero limitato di varianti (Campbell 1960; 1965). La teoria dell'epistemologo Donald T. Campbell, nota come BVSR (<i>Blind Variation and Selective Retention</i>), sostiene che il processo creativo sia regolato da tre processi che non sono completamente coscienti e logici. Il primo riguarda la cosiddetta 'variazione cieca' o 'generazione' cioè la possibilità di effettuare collegamenti casuali, fluidi fra cose molto distanti. Il secondo riguarda la 'selezione'; alcuni elementi/frammenti formali o simbolici vengono scelti logicamente in funzione del conteso o di specifici criteri logici. La terza fase detta 'ritenzione' riguarda le varianti che superano la selezione e si aggiungono al portato culturale dell'individuo o della società. Seguendo le suggestioni di Campbell, si prova qui a ricostruire una connessione tra frammenti che segue le tracce dei rilievi zoomorfi nella cultura visiva del Mediterraneo e del Vicino Oriente; connettendo elementi distanti, nel tempo e nello spazio, e provando ad individuare le componenti che hanno superato la 'selezione' trasformandosi in una 'ritenzione': una costante nel portato culturale e visuale di una società.	Il frammento diventa, in questo senso, una capsula che unisce significante e significato. Le morfologie e gli stilemi che lo definiscono variano lentamente nel tempo e si trasferiscono da un contesto all'altro, sostenuti da una regia invisibile. Il significato si trasforma progressivamente, emancipandosi parzialmente dalla forma: infatti ad una continuità formale può corrispondere, in alcuni casi, una discontinuità semantica. Per sviluppare ulteriormente le intuizioni di Focillon, si è scelto qui di analizzare un singolo frammento, minimo ma altamente significativo: la figura del leone nell'iconografia dell'arte indoeuropea. Numerosi autori hanno effettuato studi di settore confrontando la morfologia delle rappresentazioni leonine in diverse forme d'arte. Interessante ed esauritivo a tal proposito il lavoro di Younger, incentrato sulle similitudini nella rappresentazione dei Leoni di Micene-Vapheio attraverso tecniche diverse, dall'incisione ai bassorilievi, dai gioielli ai sigilli. La figura del leone è dominante, appare in moltissimi artefatti e si presta a condurre analisi formali e confronti (Younger, 1978). Nell'arte antica indoeuropea la figura del leone occupa una posizione centrale. Numerose sono le sue rappresentazioni come simbolo di forza e regalità. In questo senso è utile ripercorrere brevemente l'etimologia del termine. In lingua ittita si trova la forma 'walwa', mentre i Sumeri lo designano con 'ur. mah-aš'; i Greci ne elaborano due varianti: 'léon' e gen.'léontos', adottata successivamente anche dal latino, e il termine poetico <i>lis</i>, attestato nell'Iliade di Omero (Gamkrelidze & Ivanov, 1995). Il ruolo del leone nei culti arcaici indoeuropei è attestato da numerose evidenze iconografiche presenti nei bassorilievi, nell'arte vascolare e nella produzione musiva. Nella cultura ittita si ritrovano molteplici raffigurazioni leonine nei siti di Malatya, Alaca Hüyük e nel portale di Boğazköy. Qui il leone simboleggia la forza e gli attributi del potere regale. Infatti, durante i rituali magici, al sovrano venivano attribuiti simbolicamente gli occhi dell'aquila e i denti del leone. Tradizioni analoghe si ritrovano anche nella Grecia micenea, dove la dea Artemide compare frequentemente associata a una coppia di leoni. Tale presenza iconografica sembra riconducibile a processi di trasmissione simbolica e culturale provenienti dal Vicino Oriente, considerando la limitata diffusione del leone nell'area egea durante l'età del Bronzo. Nel contesto della civiltà egizia, il leone assume invece una connotazione pienamente sacrale e regale. La dea Sekhmet, divinità connessa alla guerra, alla distruzione e alla guarigione, è tradizionalmente rappresentata con sembianze leonine, mentre nel periodo del Nuovo Regno l'associazione simbolica tra il leone e l'ideologia della sovranità faraonica si consolida in maniera sistematica, divenendo uno degli elementi centrali dell'iconografia regale egizia. La figura del leone possiede da sempre una duplice valenza simbolica: da un lato rappresenta forza, dignità e coraggio, attributi propri di divinità e sovrani; dall'altro simboleggia una figura ostile, un nemico da combattere, come attestato nella mitologia greca, le fatiche di Eracle, e nelle numerose scene di caccia presenti nei rilievi assiri e persiani. Anche nella religione cristiana si conserva questa duplicità: il leone è attributo del divino quando esprime forza, coraggio e integrità, mentre diventa figura demoniaca o avversaria quando assume una connotazione negativa. La sua presenza è attestata nei mosaici delle chiese bizantine e come figura stilofora nelle chiese romaniche.	<i>A causa del vocabolario limitato di tipi figurati e motivi, l'invenzione per l'artista ittita consisteva solitamente nel combinare e manipolare le unità per formare composizioni più complesse</i> (Alexander 1986, p.122) Il frammento costituisce dunque un elemento figurativo minimo che assume significati differenti nel tempo, pur conservando alcuni tratti di continuità formale. Il processo evolutivo della forma e della sua trasmissione è caratterizzato, come teorizzato da Campbell, da meccanismi di variazione, selezione e ritenzione. Alcuni elementi vengono replicati senza modificazioni apparenti, reiterati per lunghi periodi: è il caso dei leoni anatolici, che conservano configurazioni e proporzioni ricorrenti. Tra gli esempi si citano: il leone del tempio di Karnak a Luxor (1800 a.C.); il leone ruggente di Kalaba (1200–700 a.C.); il leone del portale di Malatya (900 a.C.); la sfinge con testa umana e leonina di Karkemiš (800 a.C.); il fregio dei leoni del palazzo di Dario I a Susa (500 a.C.); il rilievo di Sekhmet nel tempio di Kom Ombo (305 a.C.); il mosaico del leone di Tunisi (400 d.C.); il leone del chiostro di San Bartolomeo a Lipari (1100); e il leone della Cappella Palatina (1140). Le analisi formali evidenziano alcune costanti ricorrenti. In primo luogo, la morfologia complessiva del corpo e la disposizione degli arti: i leoni sono quasi sempre rappresentati di profilo e le zampe descrivono configurazioni angolari che bilanciano il peso del corpo. La coda, elemento costante, si arriccia verso l'alto o verso il basso e termina con un elemento tondeggiante. Nel caso del leone di Lipari, essa passa tra le zampe posteriori e si dispone sul ventre, configurazione tipica dell'arte bizantina che si riscontra anche nel mosaico della Cappella Palatina. Per quanto riguarda il muso, ricorrono elementi quali la bocca aperta con dentatura evidente, la posizione delle orecchie e la definizione della criniera. Nei contesti anatolici e persiani prevale una resa marcatamente aggressiva, con bocca spalancata e denti in evidenza. Nei casi egizi, come nella rappresentazione di Sekhmet o nel leone di Karnak, la bocca è invece chiusa, conferendo un senso di controllo e di equilibrio. La criniera, pur essendo tratto distintivo del leone, è enfatizzata soprattutto nel mosaico della Cappella Palatina, mentre negli altri casi è resa in modo più schematico e subordinato alla struttura del volto.	Alexander, R. L. (1986). <i>The sculpture and sculptors of Yazılıkaya</i>. University of Delaware Press. Campbell, D. T. (1960). Blind variation and selective retention in creative thought as in other knowledge processes. <i>Psychological Review</i>, 67(6), 380–400. https://doi.org/10.1037/h0040373 Campbell, D. T. (1965). Variation and selective retention in sociocultural evolution. In H. R. Barringer, G. I. Blanksten & R. W. Mack (A cura di), <i>Social change in developing areas: A reinterpretation of evolutionary theory</i> (pp. 19–49). Schenkman Publishing. Focillon, H. (1990). <i>Vita delle forme, seguito da elogio della mano</i>. Einaudi. (Opera originale pubblicata come <i>Vie des formes suivie de Éloge de la main</i> nel 1943). Gamkrelidze, T. V., & Ivanov, V. V. (1995). Indo-European conceptions of wild animals, and names for them. In <i>Indo-European and the Indo-Europeans: A reconstruction and historical analysis of a proto-language and a proto-culture</i> (pp. 489–529). Mouton de Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110815030-117 Younger, J. G. (1978). The Mycenae-Vapheio Lion Group. <i>American Journal of Archaeology</i>, 82(3), 285–299.
		Conclusioni Quali sono dunque gli elementi che, a distanza di oltre tremila anni, permangono nella rappresentazione di un simbolo così duraturo nella cultura visiva indoeuropea? L'analisi dei frammenti selezionati mostra come il leone costituisca una delle figure simboliche più persistenti della cultura visiva mediterranea e vicino-orientale. Tali permanenze sembrano confermare l'ipotesi di una trasmissione basata su processi di replicazione e variazione selettiva. Le immagini non sopravvivono come copie identiche, ma come strutture formali flessibili, capaci di adattarsi a sistemi culturali differenti pur mantenendo riconoscibile una grammatica figurativa comune. Il frammento figurativo si configura così come un dispositivo di memoria che attraversa il tempo, modificando progressivamente il proprio significato e preservando, al contempo, una continuità formale profonda.	Immagine Elaborazione grafica dell'autrice

That gap in the urban data: Reading the City Between Data, Absence and Climate Adaptation

URBAN FRAGMENTS
ECOSYSTEM SERVICES
CLIMATE ADAPTATION
DATA-DRIVEN URBANISM
CULTURAL LANDSCAPE

The image is conceived as an interpretative device in which fragments—understood as both visual elements and data—construct a critical reading of the contemporary city. By overlaying ecosystem services, quantitative indicators and qualitative dimensions onto a liminal Mediterranean landscape, the representation explores the tension between measurable phenomena and intangible values such as memory, perception and identity. Drawing operates as a mediating language between data-driven models, such as InVEST, and urban design, translating flood risk and climate adaptation strategies into spatial and cultural interpretations. The coexistence of quantitative and qualitative data highlights the need for hybrid planning approaches that integrate environmental performance with social and symbolic dimensions. Ultimately, the work positions the fragment as a generative unit for climate-oriented urban design, where absence becomes a tool to reveal invisible relationships and guide resilient transformation.

PIETRO BOVA
Mediterranea University of Reggio Calabria
Department of Architecture and Design
pietro.bova@unirc.it



The proposed image operates as an interpretative device in which the fragment is not a residue but an active unit of knowledge. In line with the understanding of drawing as both an interpretative and projective practice, it connects an apparently metaphysical condition – a suspended space between architecture, sea and horizon – with the concrete dimension of urban data interpretation. The result is a representation that seeks to make visible the tension between what can be measured and what remains irreducibly qualitative, between the need to model reality and the urgency to preserve a human and critical understanding of it.

The depicted landscape, dominated by an architectural threshold and an enigmatic floating element over the sea, evokes a Mediterranean coastal city, where the relationship between land and water becomes a liminal, fragile and productive space. In this context, the fragment appears as data: a discrete, partial unit that nonetheless contributes to the construction of a broader interpretative framework. The informational layers superimposed onto the image – relating to ecosystem services, quantitative and qualitative data, and climate adaptation strategies – do not constitute a mere descriptive apparatus, but rather a form of visual writing.

The reference to ecosystem services allows the urban territory to be understood as a dynamic system of relationships between biophysical components and cultural values. As highlighted in recent literature, these services include climate regulation, water cycle management, air quality, biodiversity and human well-being (Assessment, 2005; McDonald et al., 2024; Ordóñez et al., 2023), but also intangible dimensions linked to perception, memory and identity (Hølleland et al., 2017; Maes et al., 2020). In Mediterranean historic contexts, these components are deeply intertwined, requiring an integrated reading that overcomes the separation between environmental data and cultural values.

In this perspective, data is never neutral: it is always interpreted, selected and translated into form. The image therefore assumes the role of an interface between models and design, implicitly referring to tools such as InVEST, which estimate flood risk mitigation capacity through runoff and water retention indicators (*InVEST Models / The Natural Capital Project*, 2021). However, as shown in the case study of the historic centre of Reggio Calabria, translating such indicators into operational strategies requires a further step: the construction of a decision-making matrix capable of linking climatic data, urban variables and cultural values.

The suspended element at the centre of the scene metaphorically represents this gap between data and interpretation. It is both body and absence, measure and opacity: a fragment that resists reduction to pure information and instead demands interpretation. Similarly, qualitative data – such as perception of well-being, quality of public space and place identity – escape full quantification while remaining essential in guiding design choices (McElwee et al., 2022).

The coexistence of quantitative and qualitative data highlights the need for a hybrid approach to urban planning. Indicators such as average urban temperature, percentage of impervious surfaces or frequency of extreme rainfall events provide an objective basis for risk analysis; at the same time, understanding social practices, collective memory and patterns of use contributes to defining vulnerability and resilience in urban systems. In this sense, the city can be read as an atlas of heterogeneous fragments, whose integration becomes the primary task of design.

The image also translates into visual form some of the main climate mitigation and adaptation strategies

emerging from research: increasing soil permeability, green and blue infrastructures, nature-based solutions, and public space regeneration. These interventions, far from being purely technical responses, assume cultural and symbolic value, contributing to the redefinition of urban identity. In historic centres, in particular, heritage protection cannot be separated from climate safety, which depends on the transformation of open spaces and urban surfaces.

Within this framework, representation becomes both a critical and a projective act. It does not merely describe a given condition but constructs a possible scenario, making otherwise invisible relationships visible. Drawing thus becomes a mediating tool between disciplines – urban planning, architecture, ecology and data science – and between different scales, from the local detail to the territorial system.

Finally, the presence of the human figure, reduced to a silhouette, introduces an ethical dimension into data interpretation. It reminds us that every modelling and planning process ultimately aims at human well-being and quality of life. In an era characterised by increasing data availability and simulation capacity, there is a risk of progressive abstraction in design. The image instead proposes an alternative position: to use data as fragments for understanding reality, without losing the complexity of human experience.

The fragment, therefore, is not what remains after the loss of a whole, but what makes possible a new form of unity – open, dynamic and necessarily incomplete. Within this tension between knowledge and imagination, measurement and interpretation, lies the role of contemporary urban design, called to respond to climate challenges without renouncing the cultural and symbolic dimension of the city.

Bibliografia

- Assessment, M. E. (2005). *Ecosystems and human well-being: Wetlands and water*. World Resources Institute.
- Hølleland, H., Skrede, J., & Holmgaard, S. B. (2017). Cultural heritage and ecosystem services: A literature review. *Conservation and Management of Archaeological Sites*, 19(3), 210–237. DOI: <https://doi.org/10.1080/13505033.2017.1342069>
- Maes, J. et al. (2020). *Mapping and assessment of ecosystems and their services – An EU wide ecosystem assessment in support of the EU biodiversity strategy*. Publications Office of the European Union. DOI: <https://data.europa.eu/doi/10.2760/757183>
- McDonald, R. I., Biswas, T., Chakraborty, T. C., Kroeger, T., Cook-Patton, S. C., & Fargione, J. E. (2024). Current inequality and future potential of US urban tree cover for reducing heat-related health impacts. *npj Urban Sustainability*, 4(1), 18. DOI: <https://doi.org/10.1038/s42949-024-00150-3>
- McElwee, P., He, J., & Hsu, M. (2022). Challenges to understanding and managing cultural ecosystem services in the global South. *Ecology and Society*, 27(3), 23. DOI: <https://doi.org/10.5751/ES-13427-270323>
- Ordóñez, C., Labib, S. M., Chung, L., & Conway, T. M. (2023). Satisfaction with urban trees associates with tree canopy cover and tree visibility around the home. *npj Urban Sustainability*, 3(1), 37. DOI: <https://doi.org/10.1038/s42949-023-00119-8>
- Stanford Natural Capital Alliance. (2021). *InVEST models. The Natural Capital Project*. URL: <https://naturalcapitalproject.stanford.edu/software/invest/invest-models> (Accessed: 23 February 2026).

Imagine

Fragments of ecosystem and urban data overlay a liminal space between architecture and landscape, constructing a critical reading of the contemporary city. Absence becomes an interpretative device to integrate quantitative and qualitative data into climate-oriented urban design.

Drawing, painting and elaboration by the author inspired by research on ecosystem services and urban climate adaptation (Moraci et al., 2025; Maes et al., 2020), with reference to the case study of Reggio Calabria.

Il frammento come seme di vita

FRAMMENTO
INTEGRITÀ
BELLEZZA
CITTÀ
ROMA

Il frammento è sempre considerato parte di un tutto e, come conseguenza naturale, accostato al concetto di memoria per il fatto che la parte restante, costituente la totalità, è spesso volte assente o immateriale. Questa mancanza induce all'immaginazione romantica propria del periodo ipotetico dell'irrealtà e del mondo onirico, oppure, suggerisce l'obiettivo o un programma di recupero di tale unità. In linea di massima, sono le considerazioni che vanno per la maggiore, quando si parla dell'argomento, però in questa sede si vuole indagare in un'altra direzione, quella più positiva e dinamica: il frammento come un seme di una nuova vita, una navicella portatrice di un patrimonio da tramandare ad una nuova realtà, una matrice completa di un'entità presente e futura realizzabile. Il frammento, non più statico, ma quale azione fecondante oscillante tra dolore e piacere, che scuote lo status quo ante facendo germogliare uno scenario diverso, al contempo memore dei valori di provenienza e della missione di testimoniare la tradizione. Si esplora, in sintesi, la prospettiva legata al futuro e la carica creativa del frammento.

MARCELLO VALERIO CADORIN
Sapienza Università di Roma,
Dipartimento di Pianificazione, Design,
Tecnologia dell'Architettura
marcellovalerio.cadorin@uniroma1.it



La parola frammento deriva dal latino, più precisamente dal verbo *frangere*, che significa frantumare, rompere. Possiamo, pertanto, ritenere che il frammento sia parte di questa rottura e una parte dell’entità rotta: è una testimonianza di una frattura spazio-temporale. È un dopo finale, un *post mortem*, di ciò che fu, che viene ricordato tramite esso. Se il frammento è facilmente assimilabile alla memoria, alla nostalgia di un qualcosa di perduto, per comprendere un possibile cambio di prospettiva, la chiave di lettura è il dolore, il dramma, il trauma significato dal frammento. Un tassello che rimanda automaticamente al contesto a cui appartiene, una nostalgia esprime la volontà di ricongiungimento, ma che molte volte è impossibile appagare, ecco spiegato il dolore, cioè un’ambizione insoddisfatta. Nel campo delle arti, tuttavia, la mancanza induce all’immaginazione, è un dolore sublimato. L’immaginazione è già un concetto positivo e se la ammantiamo di fantasia, davvero si ‘salverà il mondo’, infatti, se provassimo ad immaginare un pezzo di uovo, subito ci verrebbe in mente la felicità pasquale per quello di cioccolato o la felicità natale per il nascituro o l’appena nato. La metamorfosi gioiosa si è avverata. È, inoltre, comprensibile intravedere il significato sotteso dell’attesa, del tempo trascorso, della maturazione, affinché si possa giungere all’evento cruciale della frammentazione, che inaugura la novità. La pazienza, del resto, ci insegna a meditare sull’evento, che è accaduto o sta per avvenire. Ci sono, ora, tutti gli ingredienti per rileggere il mito di Kronos “dai tortuosi pensieri” e comprendere l’essenza generatrice del frammento: “allora il figlio suo uscendo dall’agguato stese la mano sinistra, mentre con la destra afferrava la falce immane, larga, dai denti affilati, ed in un attimo solo falciò i genitali del padre suo [...]. E non invano essi caddero dalla sua mano, ché quanti schizzi di sangue si erano sparsi, tutti li accolse la Terra: quindi col passare degli anni ella generò [...]. Allora, non appena egli ebbe troncato con il diamante i genitali, e scagliati dal continente nel mare molto agitato, [...] in quella schiuma si formò una fanciulla” (Esiodo, VII a.C., p. 71). Il Tempo, appunto, dopo l’attimo di dolore castrante, dovuto alla recisione del frammento, si ha la gioia generatrice, la prospettiva di un futuro di libertà dal giogo del potere paterno da cui nacquero i nuovi luminosi Dei dell’Olimpo: se non ci fosse stato questo attimo e punto di rottura, il seme non si sarebbe staccato dal corpo principale e non avrebbe fecondato la Terra. Il distacco, sebbene violento e doloroso, porta con sé un inizio e con la varietà della frammentazione, la bellezza, infatti, la fanciulla del mito è la dea Venere, da cui deriva uno dei vertici della triade Vitruviana: la *venustas*. Il frammento iconograficamente rappresenta, dal punto di vista creativo, un non finito che psicologicamente invita la mente ad ipotizzare e, quindi ad immaginare, cioè a creare una figura o forma di un qualcosa di fresco, magari anche di attuale, soprattutto laddove non si conosce con certezza la forma e la consistenza della parte mancante originaria. In questo caso, è sicura l’innovazione, anche perché nata da un processo interpretativo soggettivo. Il frammento, anche narrativo, diverte la mente, la distoglie dalla pesantezza pietrosa del raziocinio e la allietta di leggerezza intuitiva e visionaria (Calvino, 1988). Questa lente teorica permette di osservare la città, l’ambiente terreno dove vive l’umanità, in maniera differente: “il riconoscere la città come una struttura complessa dove si ritrovano di fatto pezzi di città intesi come opere d’arte [...]. Una teoria di questo tipo tiene quindi conto ancora non solo della conoscenza della città per ‘pezzi di città’, ma della crescita della città per parti e mentre da una parte offre il massimo valore all’esperienza precisa, empirica, degli elementi primari e del loro intorno urbano, dall’altro sempre più vanifica l’importanza del piano, del disegno

generale della città che deve essere studiato da altri punti di vista. [...] La permanenza di questa forma o il suo valore di riferimento sono del tutto indipendenti sia dalla funzione specifica a cui è destinata sia dalla coincidenza immediata con la continuità delle istituzioni urbane. [...] Questa città costituita poi da tanti pezzi in sé compiuti, è, a mio avviso, quella che permette veramente la libertà delle scelte; e la libertà delle scelte diventa una questione di fondo per tutte le implicazioni che essa presenta; [...] così siamo ben convinti che la libertà concreta del cittadino stia, in una società dove le scelte siano libere, nell’optare per una soluzione piuttosto che per l’altra” (Rossi, 1966, pp. 48 – 49, p. 112, p.120). Il frammento è, nel presente, non solo un simulacro romantico, ma simbolo della complessità data dalla stratificazione di diverse epoche, dove l’architetto urbanista, insieme al cittadino, può proporre e scegliere tra diverse soluzioni estetiche progettuali, perché nelle linee di frattura si annida la libertà. Nel campo dell’urbanistica e dell’architettura, la società è costituita dalla somma di diversi frammenti progettuali con le loro storie vissute, tristi o gioiose, e la loro bellezza risiede dove avviene la scelta dell’innovazione o del restauro stilistico riproponente una visione tradizionale della quinta urbana, quindi dell’idea di società, la *civitas* (Cadorin, 2025). Da un punto di vista estetico, ci si dovrebbe interrogare maggiormente sulla bellezza originale del frammento in sé, il come si rompe qualcosa è del resto un fatto meramente empirico e aleatorio. Quale sintesi frammentaria di un mosaico di esperienze, razionali ed emotive, l’intervento progettuale creativo additivo, innovatore e non stantio, cioè quello di un’aveniristica totalità possibile, coerente o in discontinuità con il pezzo materiale e immateriale odierno, sia esso una scultura, un tessuto urbano o un’idea, fa sì che la parte per il tutto sia un punto di passaggio e ponte tra mondi certi e possibili, lungo la dimensione dello spazio tempo: “La monotonia è nemica degli scambi di usi e quindi dell’unità funzionale. [...] Nei luoghi che recano il marchio della monotonia e della ripetizione ci si muove, ma con la sensazione di non arrivare mai in alcun luogo [...]. In genere questo tipo di monotonia è considerata da tutti – tranne da qualche progettista di complessi o dai lottizzatori meno provvisti di fantasia – troppo opprimente per essere assunto come un ideale valido. [...] ‘Se si pensa al pericolo della monotonia... il difetto più grave delle nostre norme di zoning sta nel fatto che esse permettono che un’intera zona venga adibita ad un singolo uso’” (Jacobs, 1961, p. 120, p. 208, p. 213). Nel dilemma se conservare, ripristinare o innovare radicalmente queste parole risultano preziose anche nelle riflessioni in merito alle cosiddette città museo o al destino dei centri storici (Augé, 1992) vincolati: l’innovazione radicale può essere anche reazionaria nel volere ripristinare ‘com’era e dov’era’ lacerti di città, in virtù dell’anastilosì e del restauro stilistico, restituendo a nuova vita le rovine archeologiche. In un’attualità sempre più fluida, dove la realtà aumentata e il virtuale in generale si approssimano sempre di più alla vera realtà, l’artefatto e il fatto a regola d’arte si avvicinano quasi toccandosi: “La modernità, il cui prestigio era basato sul continuo cambiamento e quindi sull’inafferrabilità da parte dei suoi nemici, ha lasciato il posto a una contemporaneità liquida che vive di rendita su un patrimonio che sarebbe giusto definire archeologico” (Portoghesi, 2024, p. 403). Il nocciolo della questione, però, è sempre questo, o il frammento diviene un seme fertile di immaginazione progettuale creativa, attuale o futura, oppure rimarrà testimonianza sterile di cose morte: “Quando ripenso dunque ai manichini di De Chirico, personaggi ermetici, mi appare chiaro che, al di fuori di ogni invenzione metafisica essi storicamente illustrano un’altra cosa umana e non metafisica. Una

cosa ben storicamente palese: la definitiva caduta degli Dei, la fine della mitologia, il crollo d’un linguaggio che nella età del paganesimo era ad un tempo arte e religione, e poi è stato assieme arte e leggenda o mito [...]. Oggi, annuncia ‘storicamente’ De Chirico, di quegli Dei non ci sono che spoglie. [...] Ma De Chirico. ecco il suo messaggio storico (e non metafisico), avverte con i suoi manichini-Dei, nelle sue deserte classiche scene architettoniche, che Apollo è morto. Che ogni invocazione a lui è – come infatti è – assurda, che il gioco è finito, che i sembianti umani degli Dei sono spariti in magico trapasso. Non ne resta in terra che un frammento marmoreo [...]. L’umanità ha rotto il suo bel giocattolo mitologico e classico, i numi sono usciti dalla scena, non sono più evocabili: solo manichini sono rimasti nelle nostre mani, ferrati ormai per sempre in gesti inanimati” (Ponti, 1957, pp. 242 –243). Da queste considerazioni, si può, infine, riflettere sulla stagione della Terza Roma, che rappresenta il culmine dell’edificazione della Capitale dello Stato unitario (Quaroni 1975), perché dai frammenti dell’*Urbe* dei Cesari a quelli dei Papi in uno spirito sincretico si è costruito il terzo frammento della contemporaneità, evitando sia l’eccessiva verve imbalsamatrice dei monumenti, semmai il contrario grazie agli sventramenti, sia l’impiego fanatico del “piccone risanatore” nel manipolare il tessuto storico. L’albero tortile dell’architettura si erge vigoroso dal frammento magmatico di una lastra di travertino, producendo frutti futuristici e originali, col proprio tempo, differente da quello della singola generazione umana. Ne osserveremo i germogli, consapevoli del fatto che potranno avverarsi solo se si recideranno coraggiosamente i rami secchi, fortificando la pianta e indirizzandola verso traguardi ambiziosi: coltivare la vita e non la morte. Il cerchio si chiude, tornando al paziente e tortuoso Kronos, se pensiamo alla massima di Tibullo scolpita sul prospetto di un palazzo romano: *Roma lenta, quia aeterna*, dove plasticamente si è inverata la *Forma Urbis* fantasiosa del Piranesi. Dal frammento inanimato si è generata una città radiosa del futuro. Recuperare la testimonianza del passato data dal frammento marmoreo candido per disegnare e colorare il futuro, prendendo spunto da esso, facendo sì che esso sia parte attiva, integrante ed integrata nel rinnovato tessuto della vita e non un semplice e pleotrico cadavere esposto o dimenticato dall’incedere della quotidianità: “Scopriremo questa cultura dello spirito, che a noi urge tanto disperatamente, soltanto attraverso una nuova integrità: la stessa integrità necessaria in concreto a difendere le nostre libertà civili. Impareremo a scorgere che cosa si armonizzi, lungo il vivere quotidiano, col principio poetico. E se dovremo sacrificare le nostre vite, ciò almeno sia per un domani umano, più ricco d’amore per la bellezza; sia quest’età più benefica e duratura di qualunque altra che alle nostre spalle giace in rovina” (Wright, 1957, p. 48).

Bibliografia

- Augé, M. (1992). *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Éditions du Seuil.
- Cadorin, M. V. (2025). City theory, urban design and public space of the future / Teoría de la ciudad, diseño urbano y espacio público del futuro. In R. T. Cordovez, J. S. Bel, & M. P. Marcilla (A cura di), *XVII Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo (SIU2025)* (pp. 883–839). Editorial Universitat Politècnica de València. DOI: <https://doi.org/10.4995/SIU2025.2025.19738>
- Calvino, I. (1988). *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. Garzanti.
- Esiodo. (1977). *Teogonia* (A. Colonna, A cura di). Unione Tipografico-Editrice Torinese. (Opera originale pubblicata ca. tra l’VIII e il VII secolo a.C.).
- Jacobs, J. (1961). *The death and life of great American cities*. Random House.
- Ponti, G. (1957). *Amate l’architettura: L’architettura è un cristallo*. Società Editrice Vitali e Ghianda.
- Portoghesi, P. (2024). *Perché parlare di bellezza, una parola sconvolgente*. Baldini+Castoldi.
- Quaroni, L. (1975). *Immagine di Roma*. Laterza.
- Rossi, A. (1966). *L’architettura della città*. Marsilio.
- Wright, F. L. (1957). *A testament*. Bramhall House.

Immagine

Cadorin M. V., *Roma lenta quia aeterna*, tecnica mista: matita, china e pennarelli pantone. L’immagine rappresenta la *forma urbis Romae* frammentata dall’albero allegorico dell’architettura: la fine del mondo classico ha dato origine ai capolavori dell’arte barocca e del razionalismo. Sulla lastra di travertino sono riportati l’elenco dei Cesari e dei Papi. Sul lato della stessa è riportato il motto scolpito su un palazzo di via Vittorio Veneto a Roma, incarnante l’essenza della Capitale.

Frammenti di periferia. Gli oratori come architetture immateriali delle comunità

MUNICIPIO V ROMA
ARCHITETTURE SOCIALI
ATTIVITÀ COLLETTIVE
COMUNITÀ DI PERIFERIA
SPAZI DI AGGREGAZIONE

‘Frammenti di periferia’ nasce dall’intento di indagare gli oratori dei sobborghi romani non come oggetti architettonici compiuti, bensì come infrastrutture sociali e culturali, la cui identità si costruisce attraverso pratiche, rituali e relazioni collettive stratificate nel tempo. In contesti urbani segnati dalla frammentazione spaziale e dalla carenza di luoghi pubblici condivisi, questi spazi assumono un ruolo centrale nella costruzione dell’identità comunitaria, configurandosi come patrimonio culturale immateriale radicato nel territorio. L’immagine proposta restituisce tale condizione attraverso un linguaggio grafico simbolico e stratificato, fatto di segni e cromie sovrapposte, che aiutano a rendere visibile l’invisibile, trasformando il frammento in dispositivo narrativo e critico.

CAMILLA CAMPA, ERICA CIUFFETTA, FRANCESCA PAPA
Sapienza Università di Roma
Facoltà di Architettura, CdLM DCVM
ciuffettaerica@gmail.com



Gli oratori come spazi della quotidianità

Nel contesto dei sobborghi urbani, e in particolare in una realtà complessa e stratificata come quella del Municipio V della città di Roma, l’architettura difficilmente si presenta come una forma unitaria o come un elemento in grado di organizzare in modo chiaro lo spazio pubblico; qui il costruito appare piuttosto come un insieme di frammenti, di aggiunte successive e di discontinuità, frutto di trasformazioni progressive più che di un progetto complessivo. In una situazione di questo tipo, una lettura che si concentri solo sulla dimensione materiale e formale degli edifici risulta parziale, per cui diventa necessario interrogare l’architettura anche per ciò che va oltre la sua fisicità, ovvero per i significati che essa incorpora, per le pratiche che la attraversano, per le relazioni che riesce ad attivare nel tempo. In questo senso il concetto di ‘struttura assente’ elaborato da Umberto Eco, offre una prima chiave di lettura utile (Eco, 1968).

Con questa espressione, Eco non indica un’assenza in senso letterale, ma il fatto che il significato di un oggetto, di un testo o di uno spazio non è mai interamente contenuto nella sua configurazione materiale, bensì emerge, in parte, dall’uso che se ne fa, dall’esperienza che ne deriva e dalle interpretazioni che si costruiscono nel tempo. Applicata alle periferie, questa prospettiva permette di leggere alcuni luoghi non tanto per ciò che mostrano, ma per ciò che rendono possibile; il frammento, in questo senso non è solo il segno di una mancanza o di un’incompiutezza, ma diventa la condizione attraverso cui il significato continua a essere prodotto anche in assenza di un centro riconoscibile. È proprio questa logica che consente di leggere spazi apparentemente marginali come luoghi attivi, ed è proprio a partire da questa condizione frammentaria che si colloca la scelta di lavorare sugli oratori.

Nel contesto dei sobborghi romani, infatti, l’oratorio appare come un presidio di prossimità capace di intercettare bisogni quotidiani che, in territori segnati da discontinuità e da un accesso non sempre agevole a servizi e opportunità, tendono a rimanere scoperti. La sua rilevanza non è dunque legata alla qualità architettonica dell’edificio, né alla sua riconoscibilità formale, quanto piuttosto alla funzione sociale che esso svolge come infrastruttura ordinaria e allo stesso tempo strategica. L’oratorio offre spazi sicuri per l’infanzia e l’adolescenza, occasioni educative informali, possibilità di socialità non mediata dal consumo, supporto alle famiglie, oltre a reti di ascolto e di orientamento: in questo senso, attività come il doposcuola, lo sport, i laboratori, le feste non possono essere lette semplicemente come ‘servizi’, bensì sono da intendersi come veri e propri dispositivi di coesione, pratiche ripetute che stabilizzano relazioni, rendono possibile la partecipazione e costruiscono una continuità nel tempo, anche attraverso forme di presenza minime ma costanti.

Il patrimonio culturale immateriale

Da questa lettura discende una conseguenza fondamentale: se il valore dell’oratorio si costruisce principalmente attraverso le pratiche e le relazioni che lo attraversano, allora non può essere compreso né riconosciuto a partire dalla sola dimensione materiale. L’edificio, da solo, non esaurisce il significato del luogo, è piuttosto l’insieme di azioni, ritmi e consuetudini che vi si svolgono a renderlo riconoscibile e significativo nel tempo.

È in questo passaggio dall’oggetto alle pratiche che la nozione di patrimonio culturale immateriale proposta dall’UNESCO con la Convenzione del 2003 offre una chiave interpretativa significativa.

Tale cornice consente di riconoscere valore a pratiche, saperi e rituali quando una comunità li vive e li riconosce come parte della propria identità, considerando lo spazio non come fine in sé, ma come supporto e cornice di un patrimonio che si costruisce e si trasmette nel tempo (UNESCO, 2003). Applicata al caso dell’oratorio, questa prospettiva permette di chiarire che la sua rilevanza risiede nella capacità di organizzare il tempo comune e di rendere possibili relazioni stabili.

A Centocelle, nella parrocchia di San Felice da Cantalice, o anche in zona Alessandrina, nella parrocchia di San Francesco di Sales, il sostegno scolastico prende forma sia come servizio gratuito di aiuto per i compiti sia come attività strutturata ospitata in parrocchia, mentre nella zona di Gordiani e Tor de’ Schiavi, l’Oratorio feriale del Santissimo Sacramento è esplicitamente pensato come luogo di aggregazione per bambini, ragazzi, giovani e famiglie, con aperture regolari e una logica inclusiva che si traduce in una routine che produce appartenenza, così come nel Quadraro, dove i servizi sono intermittenti e la qualità dello spazio pubblico è fragile, la parrocchia di Santa Maria del Buon Consiglio organizza l’oratorio come un dispositivo stabile che accompagna le fasce giovani durante tutto l’anno, non solo in occasioni straordinarie. In tutti questi casi, doposcuola, sport, laboratori, feste, ascolto e orientamento non valgono come ‘eventi’, ma come pratiche ripetute che scandiscono il quotidiano e creano aspettative condivise. È attraverso la continuità di questi esercizi, la presenza di figure di riferimento e la regolarità degli appuntamenti che l’oratorio mantiene la propria riconoscibilità nel quartiere, dunque la dimensione immateriale non si sovrappone allo spazio, ma lo attraversa e lo rende operativo, trasformando un’architettura ordinaria in un riferimento stabile della vita quotidiana.

Metodo e trasposizione grafica della ricerca

È a partire da questa comprensione dell’oratorio come insieme di pratiche, relazioni e temporalità condivise che si è definito il percorso metodologico della ricerca e del progetto. La fase di analisi si è sviluppata attraverso sopralluoghi ripetuti e momenti di osservazione nei quartieri del V Municipio, affiancati da interviste e conversazioni informali con abitanti e frequentatori dei luoghi, in particolare nelle aree di Tor Sapienza e La Rustica. Questo lavoro ha permesso di riconoscere gli oratori come luoghi effettivamente vissuti, identificati nel quotidiano per la stabilità delle attività e per il ruolo svolto nella vita di quartiere. Qui l’attenzione si è concentrata sulle pratiche ordinarie e ricorrenti, assunte come indicatori di una ritualità diffusa, più che su eventi eccezionali come feste di quartiere o celebrazioni per le feste comandate. Su questa base è avvenuta la selezione di alcune chiese che sono state scelte come casi emblematici in quanto riconosciute come presidi di prossimità attivi, inseriti in quartieri differenti per morfologia, storia e composizione sociale, ma accomunati da un ruolo simile nella vita quotidiana delle comunità locali. La selezione ha quindi permesso di intercettare una pluralità di situazioni ordinarie attraverso cui l’oratorio si manifesta come infrastruttura sociale diffusa, inoltre questo passaggio è stato il punto di avvio per la successiva traduzione grafica.

In questo senso, dunque, la restituzione visiva non è stata concepita come descrizione puntuale di singoli casi, ma come traduzione di un sistema di usi, relazioni e ricorrenze emerso dall’esperienza diretta del territorio. Le architetture sono state sintetizzate in sagome essenziali, costruite a partire da pochi elementi riconoscibili come volumi, aperture, archi, segni verticali,

sufficienti ad attivare un processo di identificazione senza ricorrere a una restituzione descrittiva. Su questa base, la composizione dell’immagine ha rinunciato ad una gerarchia prospettica univoca per adottare una logica di sovrapposizione secondo cui tutte le sagome convivono su un piano bidimensionale, in trasparenza, rendendo percepibile la presenza simultanea di più luoghi e contesti. Questa stratificazione non ha una funzione narrativa o illustrativa, ma risponde all’esigenza di sintetizzare una realtà composta da presenze distribuite, evitando di isolare un centro o un ordine dominante. All’interno di questa impostazione, il colore interviene come ulteriore strumento di lettura poiché non descrive materiali o cromie reali, ma opera come dispositivo atmosferico, contribuendo a restituire la qualità vissuta dello spazio e a rafforzarne la dimensione relazionale e simbolica, in linea con una concezione sensoriale dell’esperienza architettonica (Pallasmaa, 2005). L’assenza della figura umana completa il dispositivo rappresentativo facendo emergere come gli spazi non siano intesi come scene da osservare, ma come contesti disponibili all’uso, attraversati implicitamente da gesti e abitudini in cui le pratiche quotidiane sono richiamate come possibilità più che come eventi rappresentati, riconoscendo all’azione ordinaria un ruolo centrale nella produzione del senso dei luoghi (de Certeau, 1984; Lefebvre, 2018).

Esiti e rilevanza del progetto nel contesto attuale

A partire da quanto osservato, emerge dunque con chiarezza come il valore di questi luoghi dipenda dalla loro capacità di sostenere, nel tempo, una trama di pratiche ordinarie e di relazioni che spesso rimane ai margini della visibilità istituzionale. Quando servizi pubblici continuativi e opportunità risultano diseguali o intermittenti, la qualità della vita urbana non dipende più soltanto da interventi straordinari o da infrastrutture ‘visibili’, ma anche dalla possibilità di mantenere attivi spazi di prossimità capaci di accompagnare le persone nel quotidiano, soprattutto nelle fasi più fragili della crescita e della vita familiare. Per questo, investire in tali dispositivi non significa attribuire loro un ruolo sostitutivo rispetto alle istituzioni, ma riconoscerne la funzione concreta come risorsa di tenuta sociale, capace di lavorare sulla prevenzione del disagio e sulla costruzione di fiducia prima che le fratture diventino irreversibili.

In questo quadro, ‘Frammenti di periferia’ assume una funzione critica nella misura in cui contribuisce a far emergere ciò che spesso resta sullo sfondo delle politiche urbane e delle narrazioni dominanti sulla periferia. Rendere visibile la ricorrenza di queste presenze significa, pertanto, spostare lo sguardo dalle eccezioni alle permanenze, e riconoscere che la società non si regge solo sui grandi segni, ma anche su una continuità silenziosa di luoghi che, proprio perché ordinari, risultano essenziali.

Bibliografia

de Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. University of California Press.

Eco, U. (1968). *La struttura assente*. Bompiani.

Lefebvre, H. (2018). *La produzione dello spazio*. Pgreco. (Opera originale pubblicata nel 1974 con il titolo *La production de l'espace*).

Pallasmaa, J. (2005). *The eyes of the skin. Architecture and the senses* (2ª ed.). Wiley.

UNESCO. (2003). *Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. URL: <https://ich.unesco.org/en/convention> (Ultimo accesso: 30 maggio 2026).

Crediti

L’immagine è stata elaborata da Francesca Papa in collaborazione con Erica Ciuffetta e Camilla Campa ed è da considerarsi una libera reinterpretazione dell’opera del visual artist Yoni Alter.

Immagine

Illustrazione digitale dedicata agli oratori del Municipio V della città di Roma, caratterizzata da una sovrapposizione di sagome stilizzate che si intrecciano in una composizione compatta animata da colori saturi e da texture puntinate che creano profondità e ritmo visivo.

FrammentAzione. Il Patrimonio Spaziale come Elemento Fondativo

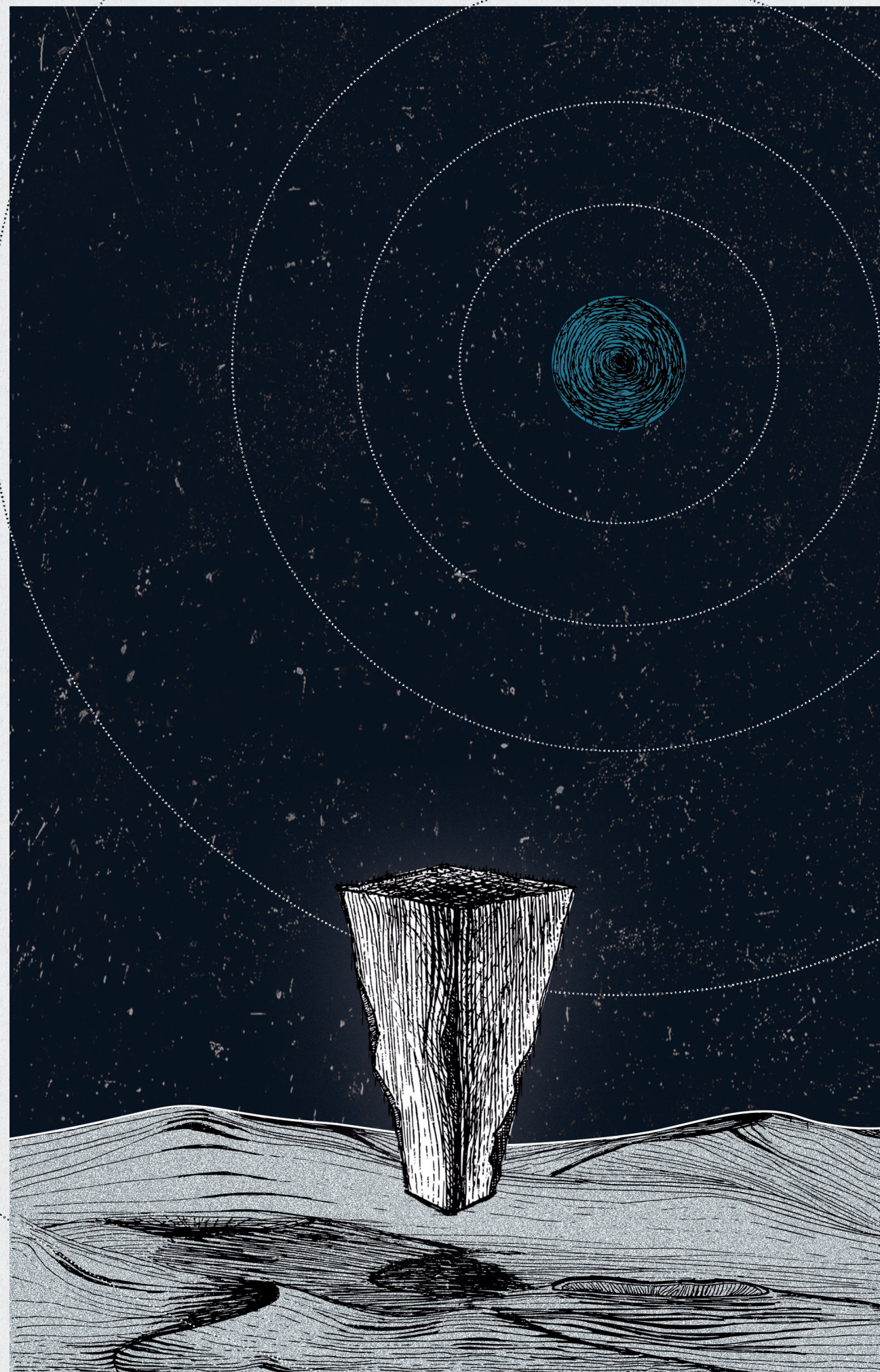
ARCHITECTURALDESIGN
FUTUREVISIONS
RUINSACCOLLECTIVEMEMORY
SPACEARCHITECTURE
SPACEHERITAGE

L'espansione dell'ecumene oltre l'atmosfera terrestre ha prodotto una stratificazione di manufatti che oggi configurano un'inedita archeologia extraterrestre. Il contributo indaga il ruolo del frammento come generatore architettonico anche oltre i confini terrestri. Se storicamente le invarianti geografiche e le preesistenze archeologiche sono state matrici fondative dello spazio urbano, la colonizzazione spaziale impone oggi un cambio di paradigma nel concetto di *locus*.

L'ipotesi è quella di considerare lo *Space Heritage* – tracce antropiche oltre la Terra – non come relitti inerti, ma come dispositivi di una nuova archeologia industriale. Questo 'frammento attivo' funge da istanza di fondazione, stabilendo un legame di continuità tra la memoria tecnologica e la progettazione del futuro. Il frammento si fa dunque elemento fondativo, dimostrando come la traccia – umana o naturale – rimanga la condizione imprescindibile per l'abitare, sia sulla Terra che nello spazio profondo.



GIACOMO D'AMICO, OTTAVIO AMARO, MARINA TORNATORA
Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria
Dipartimento di Architettura e Design
giacomo.damico@unirc.it



Introduzione
Da tempo immemore, l'umanità è fortemente caratterizzata da un profondo impulso a esplorare e abitare nuovi luoghi. Se in origine questo è significato l'evoluzione da esseri sedentari a nomadi, nell'ultimo secolo tale concetto si è spostato verso il cielo, supportato da una continua e rapida evoluzione tecnologica. Il termine <i>ecumène</i> (dal greco <i>οἰκουμένη</i>) viene a sostegno di questa riflessione: si intende “la parte della Terra dove l'uomo trova condizioni ambientali che gli consentono di fissare permanentemente la sua dimora” (“ecumène”, s.d.). Al giorno d'oggi, l'ecumene si è espanso oltre l'atmosfera, aprendo rotte per un futuro di post-umanesimo su corpi celesti come la Luna e Marte. Il presupposto teorico di questo contributo è che la pianificazione urbana sia parte di una tensione strutturale tra finitezza e infinito, tra ciò che è visibile e ciò che trascende la vista. In questo scenario, la progettazione architettonica non si trova di fronte a una rottura, bensì a una naturale evoluzione del proprio linguaggio. L'architettura si confronta già da tempo con contesti estremi – zone polari, aridi e oceanici – e lo spazio, sia esso orbitale o planetario, rappresenta la prosecuzione di questo processo di adattamento, dove l'atto del costruire recupera la sua valenza originaria di ‘segno’ e antropizzazione del territorio (Gregotti, 1966/2014). Non si tratta semplicemente di una ricerca di sopravvivenza o di ‘vuoti’ da colmare, ma di un'estensione degli orizzonti abitativi verso condizioni limite. L'architettura, insieme alle discipline ingegneristiche, è chiamata a proporre soluzioni che permettano una vita a medio-lungo termine anche in situazioni di inevitabile confinamento. Il tema del frammento – inteso come <i>Grafia dell'Immaterialità</i> – acquista una dimensione nuova. Se sulla Terra l'architettura si è storicamente fondata su elementi naturali o rovine, nello spazio profondo l'unico terreno pre-antropizzato è costituito dai resti tecnologici. Con 'FrammentAzione' si suggerisce un'interpretazione dinamica della rovina: non un resto immobile, ma un'entità agente (<i>action</i>) capace di innescare processi di significazione spaziale in un vuoto apparentemente assoluto.
Un nuovo ‘limite’
I limiti della vista costituiscono il primo orizzonte entro il quale gli esseri umani organizzano la propria esperienza del mondo. Entro questi limiti si sono sviluppate le categorie attraverso le quali il paesaggio è stato definito e interpretato. Nello spazio extraterrestre, il concetto di limite perde la connotazione orizzontale per farsi soglia tecnologica. L'architettura, come atto di delimitazione (Tornatora & Crupi, 2022), opera qui in un vuoto dove l'orizzonte non è mediato dall'atmosfera, ma dalla cruda esposizione al cosmo. La progettazione per lo spazio richiede una visione transdisciplinare: la figura dell'architetto e quella dell'ingegnere non agiscono in contrapposizione, ma lavorano in una collaborazione sinergica che fonde le due figure in un'unica istanza progettuale. Questa sintesi, propria del nuovo campo della <i>Space Architecture</i> (Howe & Sherwood, 2009), è l'unica via per garantire sia le rigorose condizioni tecniche di sopravvivenza, sia le necessarie condizioni di comfort e benessere psicologico indispensabili per la vita in ambienti confinati. L'approccio progettuale è chiamato a confrontarsi con l'analisi delle attività e dei bisogni antropici, così da poter “umanizzare” l'habitat tecnologico (Häuplik-Meusburger, 2011). In questo contesto, il frammento lasciato dalle missioni pionieristiche funge da primo ‘ancoraggio’ sensoriale. Esso rappresenta il punto di contatto tra la nostra storia

biologica e la vastità inanimata, trasformando l'ignoto in un *locus* attraverso il semplice atto della presenza. Abitare lo ‘spazio’ significa dunque estendere i limiti della vista attraverso la traccia, rendendo l'infinito misurabile. Come suggerito da Vittorio Netti e Olga Bannova (2021), la sfida del progetto extraterrestre risiede nel mediare tra l'estrema precisione ingegneristica e la necessità antropologica di un rifugio che sia anche “vascello di memoria”, un'architettura che non sia solo involucro ma estensione del corpo umano nel vuoto.

Il frammento come elemento fondativo e matrice di nuove città
Per comprendere il ruolo del frammento spaziale come matrice urbana, è necessario richiamare la lezione di Aldo Rossi ne <i>L'architettura della città</i>. Rossi identifica nei ‘fatti urbani’ e nelle ‘permanenze’ quegli elementi che sopravvivono al trascorrere del tempo, continuando a strutturare la forma e la memoria della città (Rossi, 1966/2011). Il frammento spaziale – un modulo di atterraggio o la scia di un rover – agisce come una ‘permanenza’ nel vuoto della regolite. Tuttavia, il frammento non è automaticamente ragione di costruzione o sedime. Nel complesso processo decisionale dell'esplorazione spaziale, esso assume il ruolo di landmark e di patrimonio attorno al quale costruire l'idea di base. Il reperto diventa la ragione per scegliere un luogo specifico rispetto a un altro: una motivazione che, se supportata dalle condizioni tecniche utili a garantire la sopravvivenza degli astronauti, trasforma il sito in un centro fondativo. Non si tratta di una rovina inerte, ma di un ‘elemento primario’ che organizza lo spazio circostante. Se sulla Terra la città nasce per stratificazione, la città spaziale può nascere per ‘irradiazione’ da un frammento tecnologico che funge da caposaldo morale e morfologico. Questo processo di ‘FrammentAzione’ vede la traccia materiale caricarsi di un valore sacrale e fondativo. La progettazione architettonica deve relazionarsi con questo segno, non ignorandolo come scarto, ma integrandolo come un ‘pezzo di città’ capace di generare nuove gerarchie spaziali. Il frammento diventa la cvellula che contiene in sé l'intero codice di un nuovo mondo possibile, una rovina che si fa fondazione.
Una nuova archeologia industriale: lo <i>Space Heritage</i> per la città extra-terrestre
Esiste un parallelo profondo tra l'archeologia industriale terrestre e lo <i>Space Heritage</i>. Entrambe si occupano di manufatti nati per l'esplorazione che, esaurito il ciclo vitale, rimangono testimonianze di una civiltà. Tuttavia, nello spazio, la traccia si conserva in uno stato di sospensione temporale eterna. Questa archeologia è però fragile: l'incremento delle attività commerciali extra-atmosferiche mette a rischio l'integrità di siti iconici. Il riconoscimento dello <i>Space Heritage</i> come patrimonio collettivo richiede uno sforzo normativo e culturale. In tal senso, lo spazio interplanetario non deve essere visto come un vuoto asettico, bensì come un vero e proprio “paesaggio culturale” stratificato dall'attività umana (Gorman, 2005). Se sulla Terra proteggiamo le fabbriche dismesse come simboli del lavoro umano, nello spazio dovremmo tutelare i siti di sbarco come culle della nostra espansione. Considerare un rover marziano alla stregua di un tempio classico non è un'iperbole, ma il riconoscimento di una comune radice di volontà di “abitare l'inabitabile” (Tornatora & D'Amico, 2024). L'architettura deve nobilitare questi resti, trasformando la conservazione in un progetto di memoria attiva,

garantendo che le tracce archeologiche spaziali rimangono i capisaldi di una futura identità extraterrestre.

Nel passaggio dalla speculazione alla visione progettuale, lo *Space Heritage* si configura come il sedime ideale per le prime infrastrutture urbane. Immaginiamo la *Tranquillity Base* (sito di allunaggio di Apollo 11) non come un recinto museale, ma come la prima ‘piazza’ di un insediamento lunare: un vuoto denso dove la storia della prima impronta umana orienta la crescita di moduli abitativi. La ‘piazza’ spaziale recupera così la sua funzione ancestrale di luogo della fondazione e del riconoscimento collettivo.

In questo scenario, la metodologia ‘analogico-digitale’ utilizzata per la genesi dell'illustrazione a corredo si fa metafora del processo costruttivo. Il segno materico dell'analogico rappresenta la traccia fisica – il reperto meccanico sporco di polvere cosmica – mentre la manipolazione vettoriale digitale rappresenta la proiezione architettonica futura: precisa, generata dal calcolo. Progettare partendo dallo *Space Heritage* significa valorizzare la memoria del reperto. L'architettura non si sovrappone al sito, ma ne estrapola le linee di forza, trasformando il ‘residuo’ in un ‘impulso’. Questo approccio permette di superare la dicotomia tra vecchio e nuovo, creando un'architettura che è, contemporaneamente, conservazione dell'antico e innovazione radicale. Attraverso questa cooperazione transdisciplinare, l'architettura assume un ruolo politico e sociale: decidere cosa e come conservare dello ‘spazio’ significa stabilire i valori fondativi su cui poggeranno le future società multi-planetarie.

Conclusioni

In conclusione, il concetto di ‘FrammentAzione’ propone una visione della *space architecture* che trova nella rovina tecnologica un suo elemento fondativo e motivazionale. Il frammento non è un ostacolo al progresso, ma la sua necessaria premessa materiale e spirituale. Lo *Space Heritage* ci insegna che non può esserci abitare senza memoria, e che ogni nuovo inizio necessita di una preesistenza su cui innestarsi.

La sfida è duplice: agire come strumento di tutela per un patrimonio remoto e farsi interpreti di questi reperti per trasformarli in matrici urbane. L'integrazione tra le competenze tecniche e la sensibilità architettonica permette di guardare al futuro non come a un salto nel vuoto, ma come a una prosecuzione naturale di un linguaggio già tracciato. Sia sulla Terra che nello spazio, la traccia – umana o naturale – resta il caposaldo imprescindibile di ogni civiltà: il frammento è l'unità minima attraverso cui l'umanità dichiara la propria presenza nell'infinito e inizia a chiamarlo ‘casa’.

Bibliografia
Gorman, A. (2005). The cultural landscape of interplanetary space. In <i>Journal of Social Archaeology</i>, 5(1), 85–107. https://doi.org/10.1177/1469605305050148 Gregotti, V. (2014). Il territorio dell'architettura (3rd ed.). Feltrinelli. (Opera originale pubblicata 1966, Giangiacomo Feltrinelli Editore) Häuplik-Meusburger, S. (2011). Architecture for Astronauts: An Activity-based Approach. In <i>Springer</i>. https://doi.org/10.1007/978-3-7091-0667-9 Howe, A. S., & Sherwood, B. (2009). <i>Out of this world: The new field of space architecture</i>. American Institute of Aeronautics and Astronautics Rossi, A. (2011). <i>L'architettura della città</i> (2. ed). Quodlibet. (Opera originale pubblicata 1966) Tornatora, M., & Crupi, M. L. (2022). Building the “Earth City”. A vision for the suburbs in Reggio Calabria. <i>TECHNE - Journal of Technology for Architecture and Environment</i>, (24), 85–93. https://doi.org/10.36253/techne-12877 Tornatora, M., & D'Amico, G. (2024). Inhabiting the Uninhabitable. The Deserts of Space. In <i>OFFICINA* Journal</i>, (46), 60–69. https://doi.org/10.57623/2384-9029.2024.46.60-69 Treccani. (s.d.). Ecumène. In Treccani. (14 aprile 2026) <https://www.treccani.it/vocabolario/ecumene/> Netti V. & Bannova O. (2021). Space Architecture. Designing Beyond the Sky. In <i>Vesper, Moby Dick: avventure e scoperte / Adventures and Discoveries</i>(5), 180–194.

Immagine
L'opera interpreta il frammento come entità scultorea decontestualizzata. Un monolite sospeso su un paesaggio alieno si fa reperto fluttuante: non semplice rovina, ma cellula generatrice di mondi. Un patrimonio spaziale che, quale elemento fondativo, genera nuovi significati e prospettive.

Grafie altoatesine di Luigi Piccinato

ARCHIVIO
LUIGI PICCINATO
ERMENEUTICA
MODELLO
INTELLIGENZA ARTIFICIALE

Nel 1938 Luigi Piccinato progetta la casa per Giuseppe Frenademez, nella frazione di La Villa nel comune di Badia, in Provincia di Bolzano. L'opera, però, non verrà mai realizzata. In questo saggio si tenterà di intraprendere un processo di ricostruzione congetturale che partirà dai disegni d'archivio per giungere al modello digitale 3D. Il processo puramente ermeneutico sarà ibridato con l'uso di un algoritmo di Intelligenza Artificiale generativa al fine di ottenere una restituzione realistica dell'edificio. L'obiettivo è interpretare le intenzionalità di un progettista, translitterando l'utopia analogica del 1938 in realtà virtuale decodificabile.



Luigi Piccinato, gli anni ’30 e Casa Frenademez

L’architettura non realizzata, specie quelle dei grandi maestri, porta con sé sempre un’aura di fascino: il mistero insito in essa, infatti, costituisce il preludio gioioso di un processo conoscitivo che può svolgersi in varie forme. I progetti rimasti sulla carta possono essere considerati come organismi di ‘segni sospesi’, possibilmente in attesa di un’esegesi che ne sveli il potenziale spaziale. In un panorama vastissimo di esperienze simili, come quello dell’Italia del primo Novecento, si è scelto di analizzare il progetto per l’ampliamento di Casa Frenademez in località La Villa, nel Comune di Badia (BZ), realizzato da Luigi Piccinato. Figura di spicco dell’architettura e dell’urbanistica italiana, come molti dei suoi colleghi del tempo, egli scontò ingiustamente una certa diffidenza della critica, a causa dei numerosi incarichi, alcuni molto rilevanti, svolti durante il ventennio fascista. È Cesare De Sessa, in una sua monografia del 1985 dedicata a Piccinato, il primo a ricomprendere il dibattito sull’effettiva portata del contributo teorico e progettuale dell’architetto veneto, depurandolo dal giudizio politico: De Sessa parla apertamente di una battaglia culturale svolta ‘sottotraccia’, in ossequio solo apparente al regime (De Sessa, 1985, p. 11), durante la quale Piccinato calava nell’operato professionale la sua personale complessità di nozioni acquisita durante lo studio in Italia e all’estero (De Sessa, 1985, p. 21); egli, come da tradizione familiare socialista, studiava anche altre discipline quali filosofia, narrativa e arti visive, in un’ottica da intellettuale antifascista (De Sessa, 1985, p. 21). In altre parole volle essere un cospiratore vero, avente l’obiettivo di sconfiggere l’anticultura del regime con il sapere e il lavoro (De Sessa, 1985, p. 22). In anni recenti, invece, va dato atto a Gemma Belli e Andrea Maglio di aver curato una giornata di studi, confluiti in una curatela approfondita e variegata in cui è presente anche una biografia organica del progettista (Belli, 2015, pp.19-22); nel 2022 Gemma e Attilio Belli pubblicano una monografia ‘a tutto tondo’ sull’architetto veneto, nella quale, fra gli altri aspetti affrontati, si pone l’accento anche sugli influssi della cultura internazionale, sia nel Piccinato architetto che pianificatore. Anche Gemma Belli, come De Sessa, conferma l’avversione verso autarchismo e corporativismo fascista del progettista, che trae origine dal suo orientamento eclettico e cosmopolita e che si sostanzia successivamente con le esperienze estere, che gli permettono di “evadere dalla cappa del regime” (Belli, 2022, p. 17). Basti pensare alle numerose sue recensioni apparse fin dalla metà degli anni ’20 su *Architettura e arti decorative*, la rivista diretta dal suo mentore nonché maestro Marcello Piacentini, dedicati a trattati di architettura e progettazione urbana scritti da eminenti autori e teorici tedeschi come Paul Wolf o Josef Stübben (Belli, 2022, p. 17). Piccinato è un progettista lontano dalla retorica monumentalista del fascismo: egli infatti predilige le relazioni con l’intorno urbano, irride la veduta frontale, opta per gli sbilanciamenti stereometrici, pratica delle traslazioni nell’impianto generale. Ma a questo punto è lecito chiedersi: perché proprio Casa Frenademez? Perché si ritiene che quest’opera rimasta sulla carta, soprattutto in rapporto al periodo, riassuma al meglio la sperimentaltà progettuale di Luigi Piccinato. La documentazione progettuale rinvenuta presso l’archivio del progettista, posseduto dal Dipartimento di Pianificazione, Design e Tecnologia di Sapienza Università di Roma, comprende esclusivamente delle tavole contenenti pochi elaborati in proiezione ortogonale (piante, prospetti e sezioni) e un unico schizzo prospettico: la definizione del progetto si attesta a un livello decisamente ‘preliminare’, al quale non sembra essere seguito alcun tipo di approfondimento esecutivo né tantomeno

la costruzione. Con il presente contributo si intende riprendere idealmente tale palinsesto interrotto attraverso l’istituzione di un processo virtuale ricostruttivo che, partendo dal rilievo critico dei disegni d’archivio, integri sperimentalmente l’ermeneusi di ridisegno vettoriale e modellazione tridimensionale con l’impiego di algoritmi di Intelligenza Artificiale generativa: a questo proposito va tenuto presente che quest’ultima pratica non consiste in una vera intelligenza paragonabile alle capacità critico-cognitive dell’intelletto umano, ma in un insieme di complesse procedure informatiche da considerare come strumenti ausiliari per la restituzione finale dell’architettura che si intende rappresentare (Papi, 2024, p. 3454). L’obiettivo consiste nel delineare un approccio filologico digitale in grado di approfondire il livello informativo del progetto originale, interpretando le probabili intenzionalità del progettista. In questo modo, disegno e modellazione si riconfermano nel loro ruolo di strumenti conoscitivi, ponendosi idealmente come elemento connettivo tra l’utopia analogica del 1938 e le potenzialità della trasposizione algoritmica del giorno d’oggi.

Dall’esegesi vettoriale alla restituzione algoritmico-generativa

Franco Purini afferma che rappresentare un’architettura significa evidenziarne l’assenza (Purini, 2000, p. 94). A ben riflettere solitamente usiamo la rappresentazione per sostituire qualcosa che manca, costruendo dei surrogati che si pongono come delle realtà autonome, sebbene virtuali, e in quanto tali interrogabili e decodificabili (Purini, 2000, p. 95). L’architettura è un oggetto a tre dimensioni che vincola chi lo sta rappresentando a ridurlo al piano facendo obbligatoriamente ricorso ad alcuni processi di ricostruzione di relazioni geometriche (Purini, 2000, p. 94). Le riflessioni di Franco Purini rispecchiano perfettamente l’analisi svolta su Casa Frenademez di Luigi Piccinato. Trattandosi di un ampliamento, l’osservazione dei disegni d’archivio ha suggerito già quale potesse essere il nucleo preesistente della fabbrica originaria: la presenza nella pianta del piano terra di elementi murari spessi oltre 60 cm, che definiscono un perimetro rettangolare collocato nella parte nord-est dell’organismo architettonico ha infatti lasciato pochi dubbi in merito. La particolare conformazione dell’impianto planimetrico e l’esistenza di una seconda versione del progetto fanno ipotizzare una possibile genesi compositiva (figura): a partire dal volume prismatico iniziale, Piccinato opera in esso una dilatazione longitudinale; successivamente il volume viene sdoppiato e traslato per scorrimento; i passi successivi consistono infine nella sopraelevazione della coppia di volumi traslati e in una successiva addizione verticale di un ulteriore volume a falda inclinata, che determina la stereometria definitiva dell’edificio. Attraverso la proiezione assonometrica il modello tridimensionale dell’edificio viene disarticolato traslando orizzontalmente parte dell’involucro murario e verticalmente le elevazioni successive a quella terrena, incluso l’organismo con rivestimento ligneo atto a reggere la copertura inclinata: questa discretizzazione, oltre a mostrare la logica tettonica dell’organismo costruttivo, mette in relazione i caratteri tipologico-compositivi dell’impianto planimetrico con il linguaggio ortografico degli alzati, a sua volta articolato in oggetti, rientranze e bucature ritmate; al netto di piccole differenze, ciascun piano è organizzato attraverso un’area centrale di disimpegno (in cui è collocata anche la scala) che permette l’accesso a tutti gli ambienti, attestati a ‘corona’ verso il perimetro esterno della casa. Vittorio Ugo affermava che un modello può definirsi tale se a ogni cambiamento di scala,

a ogni trasformazione proiettiva, conserva le parti che definiscono l’opera rappresentata e le relazioni sintattiche che intercorrono tra esse (Ugo, 2008, p. 22). A questo proposito l’ultima fase del processo ricostruttivo prevede un altro passaggio che mette nuovamente alla prova il modello, ovvero lo spostamento dallo spazio metrico a uno spazio più propriamente semantico, in cui la restituzione visuale è affidata agli algoritmi di intelligenza artificiale generativa. I dati di partenza sono costituiti da alcune immagini prospettiche del modello 3D visualizzato in modalità ‘ombreggiata’ e dall’unico schizzo tridimensionale di progetto realizzato da Piccinato, nel quale, oltre all’edificio, traccia in maniera piuttosto semplificata il contesto ambientale alpino, con lo skyline dolomitico e qualche elemento di vegetazione tipico, come abeti e pini. Oltre alle immagini di partenza è stato elaborato un *prompt* testuale nel quale è descritto il paesaggio circostante e le caratteristiche materiche dell’edificio, specificando un tipo di intonaco bianco a base di calce idraulica, la pietra dolomia usata per la zoccolatura basamentale e il peculiare larrice invecchiato per gli elementi lignei (parapetti, serramenti, travi aeree e listoni di rivestimento dell’ultima elevazione muraria). Il processo generativo AI si è avvalso dell’impiego di due tecniche fondamentali: la prima, denominata *Image-to-Image*, analizza la struttura dell’immagine del modello ‘grezzo’ per collocare e illuminare realisticamente le texture dei materiali; la seconda, chiamata *ControlNet*, applica un vincolo geometrico alla struttura dell’immagine, ovvero, attraverso il riconoscimento di linee di contorno, cadenti e livelli di profondità, impedisce lo spostamento casuale di parti come finestre, oggetti o interi volumi che cambierebbero l’aspetto dell’edificio.

Conclusioni

La ricostruzione congetturale di Casa Frenademez di Luigi Piccinato affrontata in questo saggio è assunta quasi a pretesto per sperimentare un metodo ibrido: tale modalità ha permesso anzitutto di confermare l’insostituibilità di disegno e modellazione (preceduti da ricerche bibliografiche e archivistiche) quali strumenti euristici poiché ermeneutici; in ultimo, proprio in ragione dell’approccio tipicamente ‘mediano’ degli algoritmi (Purini & Severati, 2026, p. 7) si è usata l’Intelligenza Artificiale esclusivamente come dispositivo complementare alle riflessioni umane. L’immagine frutto di una visione computazionale, nella sua brutale verosimiglianza, riassume tutti i caratteri del progetto piccinatiano: rifiuto della retorica vista frontale, asimmetrie degli alzati, sbilanciamento stereometrico, vuoti volumici, interesse verso le tradizioni costruttive locali e dialogo con il luogo, naturale o antropizzato.

Bibliografia

Belli, G., & Maglio, A. (Eds.) (2015). Luigi Piccinato (1899–1983). Architetto e urbanista. Aracne.
Belli, G., & Belli, A. (2022). Luigi Piccinato. Carocci.
De Sessa, C. (1985). Luigi Piccinato architetto. Dedalo. <https://www.archivioluigipiccinato.it/?p=1840>
Papi, D. G. (2024). Rappresentazione artificiale del plausibile. In F. Bergamo, A. Calandriello, M. Ciammaichella, I. Friso, F. Gay, G. Liva, C. Monteleone (Eds.). Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione (pp. 3453–3468). FrancoAngeli.
Purini, F. (2000). Comporre l’architettura. Laterza.
Purini, F., & Severati, C. (2026). Metamorfosi e artifici grafici. Disegnare Idee Immagini, 70, pp. 7–11. <https://cdn.gangemieditore.com/DOI/10.61020/11239247-202570-02>
Ugo, V. (2008). *μίμησις mimēsis*. Sulla critica della rappresentazione dell’architettura. Maggioli.

Crediti

© Archivio Luigi Piccinato, Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Pianificazione, Design e Tecnologia dell’Architettura
© Immagine fotorealistica generata con Google Gemini, software di Google LLC

Immagine

Luigi Piccinato, progetto di ampliamento della casa di Giuseppe Frenademez in località La Villa, Badia, Provincia di Bolzano (1938), abstract grafico dello studio ricostruttivo: in alto a sinistra, ipotesi ‘gestazionale’ per fasi del progetto stereometrico; in alto a destra, esploso assonometrico; restituzione fotorealistica realizzata con tecniche generative di Intelligenza Artificiale attraverso l’uso di Google Gemini.

Trame urbane: percorsi di integrazione nel V Municipio di Roma

INTEGRAZIONE
ISTITUZIONE
TERZO SETTORE
MULTICULTURALITÀ
BAMBINI

L'immagine proposta sintetizza l'indagine condotta nel V Municipio di Roma, traducendo la prospettiva dei sistemi complessi in una rappresentazione che reinterpreta il concetto di frammento, muovendosi tra la rigidità delle architetture e l'imprevedibilità dei flussi sociali. La cartografia tradizionale cede il passo a una rappresentazione verticale realizzata tramite un collage fotografico che satura lo spazio con le facciate reali del quartiere. Questa scelta riflette la densità abitativa e la diversità etnica del territorio, restituendo un mosaico in evoluzione dove biografie diverse si intrecciano. Il concetto centrale è l'appropriazione: le silhouette umane trasformano lo skyline in uno scenario ludico e vissuto, mostrando l'integrazione come un processo attivo in cui le regole non scritte della convivenza risemantizzano l'architettura, trasformando i non-luoghi istituzionali in piazze di cittadinanza attiva attraverso una rifunzionalizzazione che è, al contempo, materiale e immateriale. Il dispositivo visivo non mira a una sintesi pacificata, ma a una ricomposizione critica di frammenti autonomi, capace di rendere leggibili le relazioni, le discontinuità e le tensioni latenti all'interno del sistema urbano.



GIULIA DE AMICIS¹, MARIA ANGÉLICA RUIDÍAZ BARRIOSNUEVOS¹,
ANTONIO CASELLA²

¹Sapienza Università di Roma
Facoltà di Architettura, CdLM DCVM

²Ricercatore sociale
deamicis.2258298@studenti.uniroma1.it

Introduzione	
Lo spazio urbano non può essere interpretato esclusivamente come un insieme di volumi costruiti o come una griglia bidimensionale di strade; deve essere inteso come un sistema complesso in cui elementi di varia natura interagiscono costantemente, influenzandosi in modo reciproco e spesso asimmetrico. Seguendo la logica della macchina di Von Neumann (1993), antenata dei moderni calcolatori, è possibile tracciare una distinzione tra gli elementi materiali — l'hardware urbano composto da edifici, strade, piazze e infrastrutture — e quelli immateriali — il software sociale costituito da lingue, valori, memorie e abitudini di chi condivide lo spazio fisico comune. Adottando questa prospettiva nel contesto specifico del V Municipio di Roma, si osserva come la componente materiale sia costantemente sottoposta a un processo di risemantizzazione da parte della componente immateriale, creando un organismo urbano vivente che sfugge a una pianificazione rigida e calata dall'alto. Tuttavia, questo sguardo organicistico richiede una fondamentale distinzione fenomenologica: a differenza delle macchine triviali che restituiscono un <i>output</i> prevedibile sulla base di un input determinato, nei sistemi sociali del V Municipio tale prevedibilità scompare. Ci troviamo di fronte a un sistema influenzato da variabili endogene ed esogene, come i flussi migratori, le fluttuazioni economiche e le micro-resistenze quotidiane, che sono impossibili da monitorare o prevedere integralmente. L'osservatore e il progettista devono dunque accettare il limite intrinseco di una visione parziale, imparando a cogliere le trasformazioni nel loro incedere anziché tentare di formulare leggi strutturali universali che risulterebbero anacronistiche già al momento della loro stesura. Il territorio analizzato occupa il quadrante Est di Roma, estendendosi fino al Grande Raccordo Anulare e delimitato da barriere fisiche e infrastrutturali come la linea ferroviaria e l'autostrada A24. Questo 'spicchio' di città rappresenta un perfetto laboratorio di integrazione e complessità: è tra i più densamente abitati della capitale e presenta livelli di diversità etnica tra i più alti del Comune di Roma, con una popolazione che mostra un'età media sensibilmente più bassa rispetto al resto della città (UrbiStat, 2025). In questo quadro, la complessità del territorio non si manifesta come un flusso omogeneo, ma si articola attraverso una costellazione di 'frammenti' socio-spaziali autonomi. Ciascuna pratica di integrazione, sia essa formale o informale, agisce come un frammento portatore di una propria logica relazionale e geometrica. È un territorio in cui convivono biografie radicalmente diverse, storie di residenti storici che assistono al cambiamento dei loro quartieri e nuovi migranti che cercano di ancorare la propria esistenza in un tessuto urbano spesso respingente. Visivamente, questo scenario può essere immaginato come un grande mosaico articolato le cui tessere si modificano continuamente per adattarsi alle necessità di chi lo abita (Centro Studi e Ricerche IDOS, 2024). In questo contesto, le istituzioni — scuole, presidi di sicurezza, sportelli al cittadino e strutture sanitarie — cercano di dare un ordine razionale a una diversità imprevedibile, diventando quegli spazi, talvolta definiti 'non-luoghi', dove ogni abitante partecipa inconsapevolmente alla costruzione delle strutture sociali su cui poggia la vita comunitaria (Caritas Roma, 2025).	
Metodologia della rappresentazione visiva	
Osservare la complessità del V Municipio ha richiesto l'adozione di un approccio metodologico multidisciplinare, capace di rilevare le molteplici sfaccettature dell'oggetto di studio senza ridurle a una sterile statisti-	

ca. Il percorso di ricerca è stato caratterizzato dall'integrazione sinergica di due principali metodologie: quella definita 'da scrivania' (*desk research*) e quella 'da strada' (*field research*). La fase iniziale si è concentrata sull'analisi delle fonti indirette, attraverso lo studio dei report demografici e della letteratura di settore che ha permesso di delineare il quadro socio-economico generale, integrato da una mappatura capillare delle attività del Terzo Settore attive sul territorio (Municipio Roma V, 2024). A questa analisi quantitativa è seguita una ricognizione in situ: un'immersione diretta nel tessuto urbano che ha permesso di documentare fotograficamente lo stato dei luoghi, dai parchi pubblici alle piazze meno visibili, e di raccogliere percezioni qualitative attraverso dialoghi informali con residenti, commercianti e operatori sociali.

L'indagine ha poi trovato un punto di caduta fondamentale nel involvement diretto dell'istituzione scolastica, avvenuto tramite interviste strutturate al corpo docente. Queste testimonianze sono state essenziali per svelare le strategie organizzative e le prassi reali dell'accoglienza che si verificano quotidianamente oltre la teoria pedagogica, evidenziando come la scuola sia spesso l'unico vero spazio di mediazione tra lo Stato e le famiglie migranti. Da questo ricco materiale empirico è scaturita la necessità di creare una sintesi visiva che non fosse una semplice mappa, ma una narrazione grafica della densità percepita. Per l'elaborazione dell'immagine, è stata condotta un'esplorazione mirata del Municipio per ricavare scatti fotografici delle strutture architettoniche più iconiche e quotidiane appartenenti a quest'area. Le foto sono state successivamente ri-adattate graficamente per una visione frontale piatta, permettendo di creare un conglomerato di strutture affiancate che sembrano appartenere a un unico, immenso edificio.

Questa scelta stilistica riflette l'idea di una densità che non lascia spazio al vuoto, ma che satura la percezione dell'osservatore con le facciate reali del quartiere. Sebbene l'immagine utilizzi la ripetizione dei prospetti, essa rifiuta l'idea di una sintesi continua per esaltare, al contrario, lo statuto del frammento. Il collage fotografico diventa così un dispositivo di ricomposizione critica: accostando fronti stradali e silhouettes, l'immagine rende visibili le discontinuità, i distacchi e le tensioni tra le diverse componenti del sistema urbano. L'omogeneità visiva è solo apparente; a uno sguardo ravvicinato, l'architettura si rivela come un montaggio di frammenti autonomi, specchio di un tessuto sociale altrettanto discontinuo. All'interno di queste strutture, le persone sono state illustrate sotto forma di silhouette. Questa tecnica non serve solo a proteggere l'anonimato dei soggetti, ma mira a dare un senso di 'vissuto' e di comunità che è il cuore pulsante del progetto. Le silhouette suggeriscono che l'architettura non è un guscio vuoto, ma una membrana vibrante abitata da biografie in movimento. La tecnica del collage fotografico materializza così la saturation dello spazio, dove la dimensione fisica del costruito agisce come contenitore e, allo stesso tempo, come confine permeabile per le dinamiche antropiche, trasformando l'invisibile — ovvero le relazioni sociali, le paure e le speranze — in uno spazio architettonico tangibile e analizzabile.

Trame e processi di integrazione
La morfologia del V Municipio, restituita nel collage attraverso la saturazione dei prospetti residenziali, funge da base per un'analisi critica del concetto di 'trame urbane'. È proprio negli interstizi tra la rigidità delle cortine edilizie e la fluidità dei processi sociali che si articola la vera struttura del territorio: un sistema in cui le

'trame' non sono costituite solo da cemento e mattoni, ma da un'infrastruttura immateriale di relazioni che, per necessità di sopravvivenza o desiderio di appartenenza, si solidifica in spazi concreti e presidi di welfare diffuso. Le pratiche di integrazione individuate sul territorio — istituzionali, sociali ed educative — non vanno intese come parti di un disegno unitario, bensì come frammenti autonomi. Ciascuno di essi genera specifiche logiche spaziali e risposte relazionali differenziate, dando vita a una geografia urbana frammentata ma interconnessa. Dietro la serialità anonima delle finestre e dei balconi raffigurati nell'immagine, l'invisibile si trasforma in spazio pubblico: gli spazi di aggregazione, insieme alle infrastrutture istituzionali, diventano i nodi di una rete diffusa di micro-architetture dove si incontrano necessità e opportunità, dove lo spaesamento culturale impone una rifunzionalizzazione creativa dei luoghi e delle prassi preesistenti.

Un esempio emblematico di questo processo è rappresentato dalla scuola elementare. In questo luogo, l'obiettivo didattico originario viene integrato con attività dedicate esplicitamente all'integrazione, trasformando l'edificio in un hub di mediazione interculturale permanente. I suoi spazi diventano vere e proprie piazze di cittadinanza dove far crescere i cittadini di domani attraverso percorsi di apprendimento che tengono insieme gli obiettivi ministeriali con i bisogni individuali delle famiglie. L'insegnamento dell'italiano, rivolto sia agli studenti che ai genitori, getta le fondamenta di una nuova mentalità urbanistica dell'accoglienza (Roma Capitale, 2024), in cui il linguaggio diventa lo strumento per abitare lo spazio con consapevolezza. I docenti, come emerso dalle interviste, inventano quotidianamente giochi e dinamiche per favorire l'interazione tra alunni con background molto distanti, trasformando il contesto formale della classe in un laboratorio sociale.

Parallelamente, la complessità astratta della normativa migratoria trova una sua necessaria spazializzazione negli sportelli di orientamento legale e consulenza. Qui, il Diritto smette di essere un concetto teorico e lontano per divenire pratica amministrativa situata, abitando luoghi fisici che permettono la decodifica della burocrazia italiana e l'accesso effettivo ai servizi anagrafici e sanitari (Programma Integra, 2023). A queste trame istituzionali si affiancano iniziative artistiche come il progetto EX.TRE.M (*EXcellence in The-atRE with Migrants*), un laboratorio teatrale che applica metodologie operative per affiancare l'apprendimento della lingua italiana L2 a percorsi espressivi dedicati alla cura e alla formazione di adulti e minori (Asinitas Onlus, 2025). L'iniziativa incarna la visione di trasformare lo spazio didattico in una 'piazza' di incontro fondata sulla relazione, utilizzando la scena teatrale per elaborare il trauma dello spaesamento. L'immagine finale della ricerca restituisce proprio questa tensione: non un'unificazione forzata, ma una costellazione di frammenti umani e architettonici in dialogo instabile. La ricomposizione critica operata dal progetto mette in luce le relazioni e le inevitabili discontinuità tra questi frammenti. In conclusione, l'analisi dimostra che l'integrazione non è un evento statico o una meta da raggiungere, ma un processo dinamico di co-costruzione dello spazio urbano, in cui le *silhouette* del nostro progetto rappresentano l'elemento umano fondamentale che risemantizza il cemento, trasformando definitivamente i frammenti dei 'non-luoghi' istituzionali in spazi di appartenenza collettiva e cittadinanza attiva.

Bibliografia
Asinitas Onlus. (2025). <i>Attività e progetti: Scuole, Maternità e Mediazione</i>. URL: https://www.asinitas.org/attivita-e-progetti (Ultimo accesso: 15 aprile 2026). Caritas Roma. (2025). <i>A Centocelle il progetto “Rimuovere gli ostacoli” per favorire l’inclusione delle famiglie migranti</i>. URL: https://www.caritasroma.it/centocelle-progetto-rimuovere-ostacoli (Ultimo accesso: 15 aprile 2026). Centro Studi e Ricerche IDOS. (2024). <i>Osservatorio sulle Migrazioni a Roma e nel Lazio. Diciannovesimo Rapporto</i>. IDOS. URL:https://www.dossierimmigrazione.it/prodotto/osservatorio-sulle-migrazioni-a-roma-e-nel-lazio-diciannovesimo-rapporto/ (Ultimo accesso: 23 febbraio 2026). Municipio Roma V, Direzione Socio Educativa. (2024). <i>Piano Sociale Municipale 2024-2026</i>. Roma Capitale. URL: https://www.comune.roma.it/web/it/attivita-progetto.page?contentId=PRG1210959 (Ultimo accesso: 23 febbraio 2026). Programma Integra. (2023). <i>Sportello di orientamento e consulenza legale Municipio V</i>. URL: http://www.programmaintegra.it/wp/sportello-consulenza-legale-municipio-v (Ultimo accesso: 15 aprile 2026). Roma Capitale, Ufficio di Statistica. (2024). <i>Annuario statistico 2024</i>. URL: https://www.comune.roma.it/web/it/informazione-di-servizio.page?contentId=IDS1307187 (Ultimo accesso: 23 febbraio 2026). UrbiStat Srl. (2025). <i>Mappe, analisi e statistiche sulla popolazione residente nel Municipio V</i>. AdminStat. URL: https://www.adminstat.it/roma-municipio-v (Ultimo accesso: 23 febbraio 2026). Von Neumann, J. (1993). First draft of a report on the EDVAC. <i>IEEE Annals of the History of Computing</i>, 15(4), 27-75. DOI: https://doi.org/10.1109/MAHC.1993.229
Immagine
Sintesi visiva del V Municipio: collage fotografico di prospetti architettonici e silhouette antropiche. L'immagine è realizzata a partire da scatti di María Angélica Ruidíaz Barriosnuevos, con l'illustrazione di Giulia De Amicis.

Ferrovie dello Stato: una bella marca italiana

BRANDING
IDENTITÀ
DESIGN
INFRASTRUTTURE
TERRITORIO

Nel quadro degli obiettivi del PNRR, la comunicazione di pubblica utilità diviene leva progettuale utile a guidare i processi di trasformazione istituzionale. Il ruolo del design è qui quello di contribuire a costruire narrazioni uniche, che si sedimentino nell’immaginario collettivo attraverso la creazione di ritualità comunicative, costituite da format originali e da una continua iterazione della presenza pubblica.

Il piano di re-branding per il Gruppo Ferrovie dello Stato Italiane si inserisce in tale ambito come tassello infrastrutturale che riflette sulle prossime direzioni della società dal punto di vista sia del posizionamento valoriale che del design. Si recupera l’eredità della marca, promuovendo una teoria della cura: preservare il patrimonio, attivando una comunicazione volta a custodirne i chilometri di binari e traversine, pali, cavi elettrici e tralicci che hanno in oltre un secolo dato vita ad un vero e proprio tessuto connettivo dell’Italia.



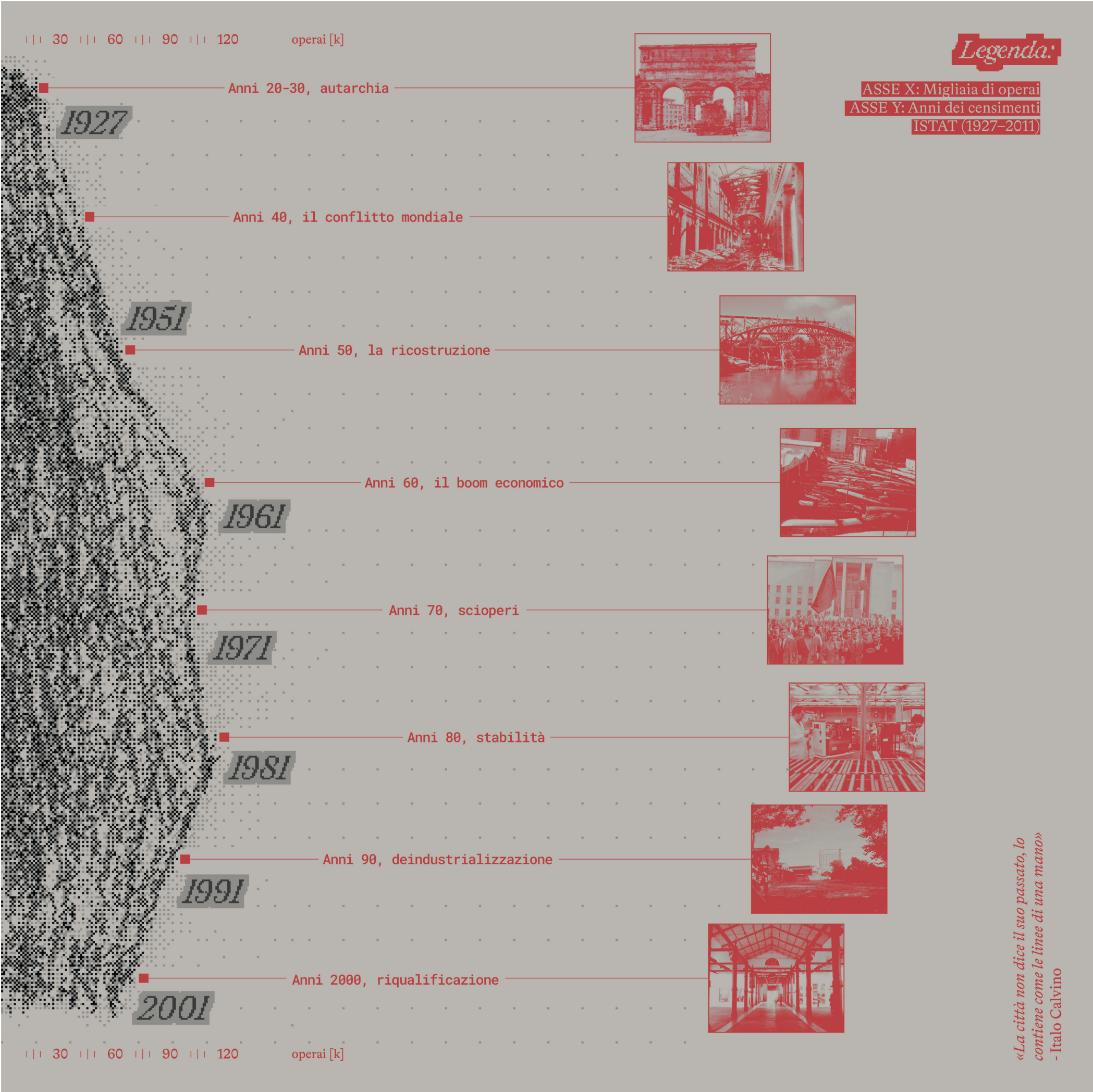
Introduzione Nel contesto del Next Generation EU, (Commissio-ne Europea, 2020) la comunicazione istituzionale ita-liana si trova oggi di fronte all’opportunità di ridefinire la propria voce. Dopo anni in cui l’immagine del Paese si è dispersa in linguaggi eterogenei e talvolta incoe-renti, il re-branding di Ferrovie Italiane emerge come caso emblematico di come il design per la pubblica utilità possa farsi strumento di rigenerazione culturale, agendo in un doppio movimento: dall’Azienda al Paese e dal Paese all’Azienda, secondo i principi del Country of Origin – CoO (Han & Terpstra, 1988). In questo sce-nario, la comunicazione non rappresenta più un ambito accessorio o di supporto per le istituzioni, ma una leva progettuale capace di guidare i processi di trasforma-zione territoriale. Il progetto in ambito pubblico (Sinni, 2018) assume così il valore di un ‘Intervento di Sistema’ all’interno del Sistema Paese, dove il design diviene in-frastruttura simbolica su cui edificare.	Il contesto ferroviario tra politiche, mercati e persone Circa proprio le urgenze, nella crescente liberalizza-zione del mercato ferroviario – in italia a partire dal 1985 con il boom liberista delle privatizzazioni e la costitu-zione del nuovo Ente Ferrovie (Maggi, 2003) – l’Italia risulta ancora caratterizzata da una competizione limi-tata, in cui Ferrovie Italiane conserva un ruolo di fatto monopolista. Quest’ultimo assunto nasce in riferimento a due passaggi storici: nel 1985, quando le FS acquisi-rono lo status di ente pubblico economico, e nel 1992, quando invece assunsero la veste di società per azio-ni, lasciando però la partecipazione sociale totalemente pubblica, essendo stato assegnato l’intero capitale di partecipazione al Ministero del Tesoro. Il re-branding diventa, nel presente scenario, uno strumento neces-sario per riposizionare la società come operatore con-sapevole delle trasformazioni economiche e socio-po-litiche internazionali, allineato agli standard europei e inserito a pieno titolo nella Single European Railway Area (EESC), restituendole il titolo di viaggio verso l’e-spansione multi-domestica oltre-confine.	del movimento, metafora dei flussi di persone, storie, attraversamenti e relazioni che abitano l’infrastruttura oltre la propria dimensione fisica. La ferrovia emerge così come architettura diffusa e senza corpo, conti-nuamente ridefinita dalle persone che l’hanno abitata, abitano e abiteranno. La ricerca si confronta inoltre con il concetto di pa-trimonio di marca, inteso come presenza culturale che continua a compenetrare il vissuto collettivo attraverso i rituali del viaggio. La marca ferroviaria è essa stessa frammento: una permanenza simbolica che sopravvive nel tempo anche quando gli spazi mutano. Nell’ambito della costruzione del linguaggio, permane la neces-sità di un segno compatto, riconoscibile, utilizzabile come timbro nei contesti che lo richiedono. Ebbene, se il segno sta davvero progressivamente cedendo il passo all’esperienza, configurandosi man mano come retaggio storico nell’ambito della comunicazione visi-va, allora a garantire la marca sarà un frammento del patrimonio. Accanto al Flow, il logo raccoglie e reinter-pretà l’eredità del segno storico di Ferrovie Italiane (la botticella degli anni ’70), proiettandolo in uno scenario di assoluta contemporaneità. Tale scelta delinea un ap-proccio peculiare che, pur destrutturando, recupera e al contempo proietta nel futuro un’eredità, validando la regola del movimento continuo attraverso un cor-tocircuito concettuale: un punto fermo nel tempo che, paradossalmente, la conferma. Delineata l’identità, ciò che muoverà la marca nel pubblico sarà la propria essenza (Aaker, 1996), che vie-ne definita dai valori dai quali le manifestazioni nel mar-keting saranno guidate. I valori, nel loro insieme, sono quattro. Questa marca è in primis italiana, una cartolina del Paese per chi viene dall’estero e una compagna di viaggio ideale per chi già ne usufruisce abitualmente, entrambi ispirati da una realtà orgogliosa di contribuire alla crescita culturale, economica, territoriale e sociale della nazione. Secondo, questa marca è inclusiva: ma-nifesta, partecipa alle questioni sociali, instaura legami reali ed esperienze con le persone. Terzo, questa marca è sostenibile, in accordo con il trend del ‘mind-scape’ (Trainline & SWG, 2025), il piacere del verde, integrato come un servizio a bordo per il benessere delle perso-ne. Quarto, questa marca è innovativa: si sposta la fisi-cità della marca su piattaforma, trasformando il servizio in un’esperienza adattiva.	Bibliografia Aaker, D. A. (1996). Building strong brands. The Free Press. Bonfiglio-Dosio, G., Lussana, C., & Nardi, L. (a cura di). (2020). Archivi d’impresa: Archivisti, storici, heri-tage manager di fronte al cambiamento. Edizioni ANAI. Carmi, E. (2020). Branding design oriented: Progettare la marca. Una visione design oriented. Logo Fausto Lupetti Editore. Commissione Europea. (2020). <i>Next Generation EU</i>. https://ec.europa.eu/info/strategy/recovery-plan-europe_en Han, C. M., & Terpstra, V. (1988). Country-of-origin effects for uni-national and bi-national products. <i>Journal of International Business Studies</i>, 19(2), 235–255. http://www.jstor.org/stable/155024 Maggi, S. (2003). <i>Le ferrovie</i>. Il Mulino. Pils, G., & Trocchianesi, R. (2017). Design e rito: La cul-tura del progetto per il patrimonio rituale contem-poraneo. Mimesis. Sinni, G. (2018). Una, nessuna, centomila: L’identità pubblica da logo a piattaforma. Quodlibet. Trainline, & SWG. (2025). <i>La ferrovia e il turismo soste-nibile: opportunità e sfide per l’Italia</i>. Smartland Ve-nice. https://www.smartlandvenice.it/wp-content/uploads/2025/07/La-ferrovia-e-il-turismo-oppor-tunita-e-sfide-per-lItalia-1.pdf Van Hagen, M., & Bron, P. (2014). Enhancing the expe-rience of the train journey: Changing the focus from satisfaction to emotional experience of customers. <i>Transportation Research Procedia</i>, 1(1), 253–263. https://doi.org/10.1016/j.trpro.2014.07.025
L’eredità delle Ferrovie dello Stato Italiane In merito a tale eredità, in relazione a Ferrovie, la comunicazione che ruota intorno all’identità odierna si fonda su due macro-categorie di risorse principali: del passato e del futuro. Mentre le prime includono il pa-trimonio storico, la cui tutela contribuisce all’afferma-zione reputazionale della marca non tanto come storica quanto più come marca che ‘fa’ storia, le seconde ri-portano ai temi della rigenerazione e della restituzione, nell’ottica di un recupero pro-attivo dei luoghi coperti dal patrimonio immobiliare, incluse le ferrovie dismes-se, tra cui: Scalo Farini a Milano, Scalo S. Cristoforo/Tra-stevere a Roma e Napoli Campi Flegrei. Tali architetture, un tempo dotate di un corpo nell’ambito dell’utilità pubblica, oggi si configurano come nuovi spazi di relazione, pur testimoniando la propria eredità attraverso quel mezzo che è misuratore di spazi: la fotografia. La narrazione di quel patrimo-nio che definisce le Ferrovie Italiane come una serie di infinite connessioni è avvenuta più volte nel corso del tempo, attraverso opere curate da fotografi tra cui Ga-briele Basilico nel 1993 e Dario Mitidieri nel 1997. Dai valichi di frontiera ferroviari che collegano l’Italia all’Eu-ropa, al concetto di umanità che antropomorfizza ogni singolo traliccio, dalla memoria in bicromia a quella degli archivi, delle sale e dei musei, dalla rigenerazio-ne urbana alle iniziative di inclusione sociale, fino alla digitalizzazione come vettore della vicinanza all’utente e al proprio percorso esperienziale (Van Hagen & Bron, 2014), emerge l’urgenza di un’identità orientata al ca-pitale socioculturale.	Una nuova visione della marca pubblica Il concetto di dinamicità viene stressato fino ai limiti del contemporaneo e del digitale. Il risultato è una ri-sorsa di linguaggio, denominata <i>Ferrovie Flow</i> (letteral-mente: ‘flusso ferroviario’), talmente in movimento da non poter mai essere cristallizzata in un singolo quadro. Trasversale nelle morfologie, nei cromatismi sfumati e nelle intenzioni, il Flow incarna l’esperienza. Chiedia-moci: chi è Ferrovie Italiane? È quel ‘flusso’ invisibile che attraversa ed unisce le nostre vite mentre continua il proprio moto da oltre centoventi anni. Partendo da tale osservazione, il progetto propone una riflessione sul concetto di identità come dispositivo di continu-ità culturale capace di rendere visibili quelle connes-sioni invisibili che definiscono il paesaggio di questo sistema. Il Flow – simboleggiante l’interrelazione che include persone, mezzi, luoghi, culture e la storia ita-liana – viene reinterpretato come traccia immateriale		Immagine Il <i>Ferrovie Flow</i> trasporta ai giorni nostri l’iconica ‘botticella’, nella palette originale della ABz 55000, che ha contraddistinto il Gruppo FSI dal ’66 al 1982, entran-do nell’immaginario comune, frammento di un’epopea collettiva, quella italiana e oggi internazionale.

L'occupazione operaia nell'industria manifatturiera del XX secolo a Roma

INDUSTRIA
INFOGRAFICA
XX SECOLO
OCCUPAZIONE
OPERAI

Il contributo propone una lettura delle trasformazioni urbane di Roma nel corso del Novecento attraverso l'andamento dell'occupazione operaia nel settore manifatturiero. A partire dalle interpretazioni storiografiche di Italo Insolera, il lavoro assume il dato occupazionale come indicatore privilegiato per osservare il rapporto tra sviluppo industriale, crescita periferica e mutamenti sociali. L'analisi si basa sui censimenti storici ISTAT dal 1927 al 2001, riletti non come semplice serie numerica, ma come traccia materiale e simbolica della memoria produttiva della città. Attraverso una rappresentazione grafica che integra dati statistici e immagini storiche, il progetto trasforma la variazione quantitativa dell'occupazione in una densità visiva capace di restituire la presenza immateriale, ancora leggibile nella città, del lavoro industriale nello spazio urbano. L'infografica diventa così uno strumento interpretativo che mette in relazione economia, architettura e corpo sociale, restituendo una narrazione stratificata della Roma industriale e post-industriale.

CHIARA FOGGIA, FRANCESCO GASBARRA
Sapienza Università di Roma
Facoltà di Architettura, CdLM DCVM
gasbarra.2000719@studenti.uniroma1.it



Introduzione

Come evidenziato da Italo Insolera in *Roma Moderna*, lo sviluppo urbanistico di Roma tra Otto e Novecento è strettamente legato a processi economici e infrastrutturali che ridefiniscono il rapporto tra centro e periferia (Insolera, 2024). Sebbene la città abbia storicamente assunto il ruolo di capitale amministrativa e politica del Paese, il secolo scorso vede anche l'emergere di una dimensione produttiva connessa allo sviluppo dell'industria manifatturiera (Benevolo, 1992). Fabbriche, infrastrutture ferroviarie e quartieri operai contribuiscono così alla costruzione di una nuova geografia urbana, destinata tuttavia a entrare in crisi con i processi di deindustrializzazione della fine del secolo (Calvino, 1972).

Quando si parla di cambiamento urbano in una realtà come Roma, il lavoro può essere assunto come uno degli indicatori più rilevanti delle trasformazioni in atto. Nel contesto della città contemporanea, la deindustrializzazione non produce soltanto effetti economici, ma lascia nello spazio urbano tracce materiali e immateriali che continuano a condizionare la percezione della città. Questi edifici dismessi e talvolta riconvertiti costituiscono una forma di memoria urbana stratificata, in cui l'assenza della funzione originaria non coincide con la scomparsa del suo significato storico e sociale.

L'immagine proposta intende quindi offrire una lettura dell'evoluzione urbana di Roma attraverso l'analisi dell'occupazione operaia nel settore manifatturiero, utilizzando i dati dei censimenti storici ISTAT del 1927, 1951, 1961, 1971, 1981, 1991 e 2001. L'obiettivo non è soltanto visualizzare un andamento statistico, ma trasformare il dato occupazionale in una traccia visiva della memoria industriale della città.

L'indicatore umano

L'occupazione industriale rappresenta uno dei principali punti di contatto tra i processi produttivi e la vita urbana. Il lavoro operaio non costituisce soltanto una componente economica, ma restituisce una misura diretta del rapporto tra industria e società, ponendo al centro il lavoro come esperienza collettiva. In questo senso, le architetture industriali non possono essere interpretate esclusivamente come contenitori funzionali, ma come spazi costruiti attorno alla presenza quotidiana del corpo operaio diventando a tutti gli effetti dispositivi sociali che organizzano tempo, spazio e relazioni collettive (Rossi, 1966).

Come evidenziato nella ricostruzione dello sviluppo urbano romano del Novecento, la crescita industriale contribuisce in modo significativo all'espansione periferica e alla formazione di nuovi paesaggi urbani legati alla produzione (Benevolo, 1992; Insolera, 2024). Osservare l'evoluzione del lavoro manifatturiero a Roma significa dunque leggere la città attraverso chi l'ha costruita materialmente. I picchi e i cali dell'occupazione corrisponderanno dunque anche a trasformazioni profonde della struttura urbana e della composizione sociale dei quartieri. Quando il lavoro industriale entra in crisi e i cicli produttivi si interrompono, queste architetture perdono progressivamente il loro corpo sociale originario. Rimangono edifici vuoti e strutture residuali, architetture senza corpo, ancora presenti nella città ma private della funzione e della presenza umana che le aveva generate (Agué, 1993). In questo senso, il dato occupazionale diventa una traccia concreta della storia sociale di Roma, più che una semplice cifra statistica.

La chiave di lettura

L'immagine è strutturata secondo una logica informativo-narrativa, in cui i dati statistici sono accompa-

gnati da immagini storiche. Si parte da una fotografia del Sepolcro di Eurisace a Porta Maggiore nel 1930, che restituisce una Roma ancora poco sviluppata sul piano industriale, con un ruolo prevalentemente amministrativo e simbolico. Le politiche autarchiche del regime fascista favoriscono tuttavia l'insediamento delle prime grandi fabbriche e la nascita di nuovi complessi produttivi, ponendo le basi di una successiva espansione industriale (Insolera, 2024). Nel censimento del 1927 vengono registrati 24.071 operai nel settore manifatturiero.

La seconda guerra mondiale interrompe bruscamente questo processo. Il bombardamento del quartiere San Lorenzo nel luglio 1943, testimoniato dalla fotografia della Basilica di San Lorenzo fuori le Mura distrutta, colpisce una delle aree ferroviarie e industriali più attive della città, causando gravi danni agli impianti produttivi e all'occupazione operaia (Vidotto, 2001). La guerra produce non solo macerie materiali, ma anche una sospensione delle relazioni sociali e lavorative che animavano questi spazi.

La fase di ricostruzione degli anni Cinquanta, simboleggiata dalla fotografia del ponte sull'Aniene, inaugura una nuova espansione industriale sostenuta da investimenti pubblici e politiche di rilancio economico. Roma diventa un polo di attrazione per la manodopera proveniente soprattutto dal Mezzogiorno, con un forte incremento dell'occupazione: nel censimento del 1951 si registrano 76.846 lavoratori. La fabbrica assume un ruolo centrale anche dal punto di vista sociale, contribuendo alla costruzione di nuove identità collettive e alla crescita delle periferie.

Durante il 'boom economico' tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, l'occupazione industriale raggiunge livelli molto elevati (Vidotto, 2001). Nel censimento del 1961 vengono registrati 109.664 operai. La città produttiva si consolida grazie allo sviluppo delle infrastrutture e dei trasporti, come restituito dalla fotografia del Deposito ATAC.

Alla fine degli anni Sessanta emergono però forti tensioni sociali. La fotografia dello sciopero generale del 1970 presso l'Università La Sapienza testimonia il clima dell'Autunno caldo. Nonostante ciò, il censimento del 1971 registra ancora 104.841 operai, segnalando una fase di tenuta del sistema industriale, seppur attraversata da fragilità strutturali.

Negli anni Ottanta si raggiunge il massimo occupazionale del Novecento, con 110.138 operai nel 1981. Questa fase rappresenta tuttavia anche l'inizio di una crisi progressiva del sistema industriale urbano. Alcune imprese riescono temporaneamente a mantenere alti livelli occupazionali grazie all'innovazione tecnologica, come nel caso dello stabilimento IBM di Santa Palomba di cui è stata inserita una fotografia risalente al 1984, ma si tratta dell'ultima stagione di relativa stabilità.

Negli anni Novanta la deindustrializzazione si intensifica. Molte fabbriche vengono chiuse o delocalizzate, mentre l'economia cittadina si orienta verso il terziario (Inso-lera, 2024; Augé, 1993). Il censimento del 1991 registra 90.796 lavoratori. I grandi complessi industriali dismessi diventano involucri svuotati della loro presenza umana originaria, architetture senza corpo che continuano a occupare fisicamente il territorio urbano (Augé, 1993).

Nei primi anni Duemila si verifica definitivamente la perdita della centralità industriale. Nel censimento del 2001 gli operai risultano 54.586. Molti complessi vengono abbandonati o riconvertiti in spazi culturali, residenziali o commerciali, come nel caso dell'ex Mattatoio a Ostiense, visibile nell'ultima fotografia. La città entra così in una condizione pienamente post-industriale, in cui le tracce della produzione sopravvivono soprattutto attraverso la memoria urbana e le trasformazioni dello spazio costruito.

Linguaggio visivo

La realizzazione dell'infografica parte direttamente dai dati quantitativi ricavati dai censimenti ISTAT. Il grafico è stato inizialmente costruito manualmente attraverso disegni preparatori su carta. Questo passaggio ha permesso di tradurre il dato numerico in una forma visiva intuitiva, prima della sua trasposizione digitale. Successivamente il disegno è stato rielaborato al computer, intervenendo sulle proporzioni complessive, sull'equilibrio della composizione e sul contrasto. In questa fase è stato applicato l'effetto di dithering, una tecnica di resa tonale che simula le gradazioni di grigio attraverso la disposizione di punti. In particolare è stata utilizzata una matrice Bayer 16x16, limitata a tre tonalità: grigio scuro, grigio chiaro e bianco, per ottenere una texture compatta ma leggibile. Il dithering consente di trasformare il dato numerico in una densità visiva: maggiore è il numero di operai, maggiore risulta la concentrazione dei punti.

A completamento del grafico sono state aggiunte le date dei censimenti e una scala numerica che indica le migliaia di operai, fondamentali per rendere comprensibile la lettura dell'andamento. Alla composizione sono state infine integrate fotografie storiche relative agli eventi chiave, accompagnate da brevi didascalie. Le immagini sono state trattate graficamente attraverso la sovrapposizione, in modalità 'schiarisci', di un rettangolo rosso, che restituisce un effetto monocromatico coerente con il linguaggio visivo dell'infografica e rafforza il legame tra dato, memoria storica e rappresentazione grafica.

Bibliografia

Augé, M. (1993). *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Elèuthera.

Benevolo, L. (1992). *Roma dal 1870 a oggi*. Laterza.

Calvino, I. (2022). *Le città invisibili*. Mondadori. (Opera originale pubblicata nel 1972).

Insolera, I. (2024). *Roma moderna*. Einaudi.

ISTAT (n.d.). *Censimenti generali dell'industria e dei servizi (dal 1927 al 2001)*. <https://www.istat.it/statistici-che-per-temi/censimenti/censimenti-storici/industria-e-servizi/> (ultimo accesso 30 maggio 2026).

Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Marsilio.

Vidotto, V. (2001). *Roma contemporanea*. Laterza.

Immagine

L'immagine comprende un'infografica verticale sul lato sinistro, realizzata con una texture in dithering con matrice pixel che racconta l'andamento del numero di operai nel tempo. La composizione si struttura come una linea cronologica affiancata da fotografie monocromatiche rosse sul lato destro che illustrano i principali eventi storici del Novecento industriale (elaborazione grafica degli autori).

Tracce di comunità. Il campo Antonio Nori come strumento narrativo

TRACCIA
SPORT
COMUNITÀ
CAMPO

L’elaborato indaga il frammento come dispositivo di memoria attraverso sedici vedute aeree dell’impianto di atletica e rugby Antonio Nori nel parco di Tor Tre Teste del V Municipio di Roma. Le vedute testimoni tra il 2007 e il 2025, sono organizzate in una griglia non cronologica, che mostra però l’evoluzione del campo sportivo attraverso i segni di usura impressi dalla pratica atletica. L’assenza delle persone è resa visibile dalle loro tracce: il suolo diventa la superficie su cui è inscritto un patrimonio fatto di gesti, ritualità e aggregazione sociale. Il frammento non è documento solo di uno stato fisico ma costituisce un dispositivo interpretativo in grado di trasformare l’usura in racconto. La rappresentazione si configura così come l’assenza che diventa presenza e la traccia che diventa progetto.



CHIARA GIANCAMILI, FRANCESCA MATTEUCCI, ALICE RONCHETTI
Sapienza Università di Roma
Facoltà di Architettura, CdLM DCVM
giancamilli.1901188@studenti.uniroma1.it

Il frammento come categoria interpretativa

Il frammento non deve essere considerato soltanto come una porzione residua di un intero che è stato perduto: è una chiave interpretativa che rende visibile la soglia sottile tra presenza e assenza, tra ciò che rimane e ciò che non è più tangibile. Come suggerisce Umberto Eco (1968), il senso non coincide esclusivamente con ciò che è dato, ma si costruisce anche a partire da ciò che può essere immaginato, dedotto, proiettato. Da questa prospettiva, il frammento non rappresenta più una mancanza, ma un elemento attivo di significazione: un elemento capace di costruire nuove letture, attraverso la giustapposizione, permettendo di ricomporre criticamente il senso.

In questo caso l’architettura urbana, soprattutto nel suo stato di rovina o trasformazione, rappresenta questa condizione in modo emblematico. Aldo Rossi (1966) ha riconosciuto nella permanenza urbana una dimensione legata alla memoria collettiva: la città non è soltanto costruzione materiale, ma sedimentazione simbolica, stratificazione di eventi e pratiche. Il frammento diventa allora ciò che consente di leggere questa sedimentazione, non come rovina nostalgica, ma come traccia attiva del presente.

In questo quadro si colloca questo contributo, che utilizza l’impianto di atletica e rugby Antonio Nori, nel parco di Tor Tre Teste (V Municipio di Roma), come campo di osservazione. Qui l’architettura non è osservata come un oggetto compiuto, ma come una superficie d’uso: uno spazio continuamente inciso e segnato attraverso la pratica sportiva di una comunità.

Concept. L’architettura come superficie di iscrizione

Lo spazio sportivo, soprattutto in contesti urbani caratterizzati da difficoltà socio-economiche, non svolge soltanto un’attività funzionale o ricreativa. Esso diventa un luogo di aggregazione sociale, un’infrastruttura civica capace di costruire appartenenza. Nel contesto multiculturale del V Municipio, lo spazio sportivo assume una funzione di mediazione sociale, configurandosi come luogo di incontro e costruzione identitaria: uno spazio regolato da abitudini condivise fatte di regole, appartenenze e dinamiche di aggregazione che contribuiscono alla costruzione di un’identità collettiva. Lo sport all’aria aperta agisce come valvola di sfogo e come un vero e proprio mezzo di riscatto del territorio e della sua comunità. Il suo valore educativo, sociale e inclusivo è stato riconosciuto sia a livello europeo, dove viene indicato come strumento di inclusione sociale attiva (Consiglio dell’Unione Europea, 2010), sia nel contesto italiano, con l’introduzione del riferimento all’attività sportiva nell’articolo 33 della Costituzione (Repubblica Italiana, 2023). In quartieri come quelli del V Municipio, segnati da carenze manutentive e marginalità, il campo sportivo è un luogo attivo, in cui gli individui si intrecciano con la collettività. L’aggregazione che produce non è immediatamente visibile nell’immagine. Il campo dalle vedute aeree appare, infatti, vuoto. Tuttavia, proprio questo non restituisce i volti o i corpi della comunità, bensì le tracce di coloro che lo hanno attraversato. La pratica atletica e rugbistica, in questo caso, produce un consumo frequente del suolo, logorato non semplicemente materialmente, ma come una vera e propria incisione involontaria.

La direzione dei corpi, la ripetizione dei gesti, l’intensità delle azioni collettive, generano segni che rimangono impressi, al di là dell’evento attivo stesso. L’assenza delle persone rende, paradossalmente, più evidente la loro presenza: il terreno diventa testimone e archivio. Il campo non è soltanto spazio funzionale, ma luogo in cui si radicano ritualità, appartenenze e re-

lazioni. L’usura non è estetica, ma conseguenza diretta di un gesto collettivo ripetuto nel tempo.

L’assenza dei corpi nell’immagine non implica neutralità o immobilità. Al contrario, attiva un processo di deduzione e immaginazione in cui l’osservatore è chiamato a ricostruire le azioni che hanno inciso quella superficie: le corse lungo la pista, gli allenamenti, le partite, le cadute.

In questo senso, il campo sportivo può essere visto come un’architettura senza corpo: una struttura che trova la propria forma non tanto sulla stabilità costruttiva, quanto nell’uso che la attraversa. Ogni alterazione superficiale è il risultato di una stratificazione temporale; ogni zona più consumata coincide con una maggiore intensità d’uso. Il frammento non coincide qui con la rovina tradizionale, legata alla perdita o all’abbandono, ma con una rovina in atto, prodotta dalla presenza.

La costruzione dell’immagine

L’immagine proposta è composta da sedici vedute aeree dell’impianto, raccolte tra il 2007 e il 2025, e organizzate in una griglia 4x4. La griglia non è soltanto un dispositivo che impone un ordine, ma una scelta interpretativa: introduce una modalità di lettura comparativa e trasforma la singola fotografia in elemento di un racconto visivo. La griglia non funziona puramente come archivio o documentazione. Il frammento non corrisponde alla singola veduta aerea, ma nasce dalla relazione che si instaura tra le immagini attraverso il montaggio. La composizione delle sedici fotografie, produce una nuova immagine interpretativa, dove i segni di usura non sono letti come eventi isolati, ma come tracce cumulative di una pratica collettiva. La composizione costruisce, quindi, una condizione dinamica, il cui campo non viene osservato come uno spazio statico, ripreso in momenti differenti, ma come una superficie continuamente e progressivamente riscritta dall’azione umana. La sequenza non vuole documentare un’evoluzione temporale, ma vuole rendere visibile l’intensità d’uso e la densità relazionale che attraversano lo spazio. Le singole immagini, considerate isolatamente, rappresentano stati temporanei; accostate raccolgono un’evoluzione e costruiscono una narrazione per differenze. Seguendo la logica del montaggio evocata in *Collage City* (Rowe & Koetter, 1981), le fotografie non sono disposte in ordine cronologico, ma secondo un criterio qualitativo, con il quale si vuole raccontare il passaggio: sono disposte dalla condizione di maggiore integrità del manto erboso a quelle maggiormente deteriorate. Nonostante la disposizione ordinata, l’immagine non si presenta come un’infografica o una una semplice raccolta di dati, ma vuole costruire una narrazione. Questa disposizione si distacca, quindi, dalla linearità temporale e propone una lettura comparativa per differenza.

Il deterioramento del campo non va letto come una perdita, ma come evoluzione e testimonianza dell’attività umana e sportiva che l’ha caratterizzato. Il campo diventa progressivamente più ‘scritto’, sempre più densamente segnato da un’azione collettiva. L’ordine non cronologico rafforza la dimensione interpretativa dell’immagine, l’obiettivo non si pone di documentare un prima e un dopo, ma di rendere visibile una trasformazione continua.

La fotografia satellitare, nata come uno strumento per la rilevazione oggettiva, viene utilizzata come materia grafica. L’insieme delle sedici immagini funziona come una composizione: la ripetizione della forma ovale della pista, le variazioni cromatiche, la comparsa di zone brune o più spoglie, produce un ritmo visivo distaccando l’immagine dalla singola documentazione. La composizione, infatti, non vuole descrivere soltanto

uno spazio, bensì lo vuole interpretare come testo.

In questo senso, il lavoro si colloca nella tradizione, che a partire dagli anni ’70 ha riconosciuto nell’architettura un carattere più espressivo. Il campo non è più semplicemente un oggetto funzionale, ma un segno che rimanda a pratiche, relazioni, appartenenze.

In questa prospettiva, il campo può essere inteso come un testo. Michel De Certeau (2009) ha mostrato come le pratiche quotidiane riscrivono gli spazi istituzionali attraverso traiettorie d’uso impreviste. Anche qui l’architettura, pur progettata secondo una forma stabile, viene continuamente reinterpretata dai movimenti dei corpi che la attraversano. La superficie si trasforma in archivio tangibile di una stratificazione di gesti condivisi.

Conclusioni

La composizione ottenuta non vuole fissare un’immagine definitiva dell’impianto sportivo, ma ne vuole restituire una condizione dinamica. Il campo Antonio Nori emerge come infrastruttura relazionale: uno spazio in cui forma e uso coincidono solo temporaneamente, per poi essere riscritti dall’azione collettiva.

L’usura diventa testimonianza di una comunità attiva. In un contesto urbano fragile, il deterioramento non è segno di abbandono, ma prova di vitalità di una comunità che insiste sul luogo e lo trasforma attraverso la ripetizione dei gesti. Il frammento non documenta una perdita, ma rivela una produzione continua di senso.

La pratica sportiva incide il suolo, lo consuma e lo trasforma in un archivio visibile e tangibile che rende leggibile la presenza di corpi assenti. Così lo spettatore è chiamato a ricostruire le traiettorie, a immaginare le presenze, a leggere la superficie come testo. In questa prospettiva l’architettura non coincide con l’oggetto costruito, ma con il sistema di relazioni che la attraversa.

In questa linea tra permanenza e trasformazione, tra uso e memoria, l’architettura rivela la propria natura discorsiva: non solo costruzione materiale, ma testo aperto, continuamente riscritto dalla comunità che lo abita. La griglia delle sedici vedute non restituisce quindi una semplice documentazione temporale, ma costruisce una nuova immagine interpretativa del campo sportivo attraverso il montaggio delle tracce e la lettura comparativa dell’usura. Il campo sportivo si configura così come grafia sociale, capace di rendere visibile l’invisibile e di trasformare l’usura in racconto.

Bibliografia

Consiglio dell’Unione Europea. (2010). Conclusioni del Consiglio del 18 novembre 2010 sul ruolo dello sport quale fonte e motore dell’inclusione sociale attiva (2010/C 326/04). *Gazzetta Ufficiale dell’Unione Europea*, C 326, 5-8. URL: [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX:5210XG1204\(02\)](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX:5210XG1204(02)) (Ultimo accesso: 23 febbraio 2026).

De Certeau, M. (2009). *L’invenzione del quotidiano* (M. Baccianini, Trad.). Edizioni Lavoro. (Opera originale pubblicata nel 1980 con il titolo *L’invention du quotidien*).

Eco, U. (1968). *La struttura assente*. Bompiani.

Repubblica Italiana. (2023). Legge costituzionale 26 settembre 2023, n. 1: Modifica all’articolo 33 della Costituzione, in materia di attività sportiva (23G00147). *Gazzetta Ufficiale*, (235). URL: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2023/10/07/23G00147/sg> (Ultimo accesso: 23 febbraio 2026).

Rossi, A. (1966). *L’architettura della città*. Marsilio. Rowe, C. & Koetter, F. (1981). *Collage City* (C. Dazzi, Trad.). Il Saggiatore. (Opera originale pubblicata nel 1978).

Immagine

Sedici frammenti dell’impianto Antonio Nori a Tor Tre Teste (2007-2025) compongono una griglia non cronologica. Il campo appare vuoto, eppure è attraversato da presenze: l’usura del terreno diventa scrittura collettiva che si trasforma in un frammento narrativo, dove l’assenza diventa permanenza.

Dove la notizia prende forma. L'edicola come spazio condiviso

EDICOLA
INFORMAZIONE
NOTIZIA
SPAZIO PUBBLICO
ACCESSIBILITÀ

Il progetto analizza l'edicola come architettura minima dell'informazione, superando la sua definizione di semplice punto vendita per restituirle il ruolo di spazio di prossimità e mediazione culturale nel contesto urbano. Dalla sua diffusione ottocentesca alla contemporaneità, l'edicola ha reso la notizia accessibile e condivisa, trasformandosi in un luogo quotidiano di incontro, osservazione e scambio. La progressiva digitalizzazione dell'informazione ha messo in crisi questa funzione, rendendo la notizia sempre più immateriale, individuale e frammentata. Attraverso il linguaggio del collage, il progetto interpreta tale frammentazione come condizione visiva e culturale, ricomponendo titoli, immagini e segni corporei in una forma capace di restituire alla notizia una presenza fisica, pubblica e collettiva.

SILVIA MARIA GRAZIANO, BEATRICE IMPROTA, CHIARA PRUNETI
Sapienza Università di Roma
Facoltà di Architettura, CdLM DCVM
graziano.2004679@studenti.uniroma1.it



Introduzione	L’informazione accompagna costantemente la vita quotidiana, influenzando comportamenti, abitudini e relazioni sociali. Prima della diffusione dei media digitali, l’accesso alle notizie si costruiva attraverso luoghi fisici e pratiche condivise, radicate nello spazio urbano e facilmente accessibili (Peters, 2015). In questo scenario, l’edicola ha rappresentato per lungo tempo un punto di riferimento diffuso, capace di rendere l’informazione presente nella quotidianità delle persone. Non si trattava soltanto di un luogo di distribuzione, ma di uno spazio in cui la notizia entrava in relazione con il corpo, lo sguardo e il dialogo, diventando esperienza condivisa. Il progetto nasce dalla volontà di interrogarsi su questo ruolo e su come l’edicola possa essere letta oggi come dispositivo culturale, capace di mettere in relazione informazione, spazio pubblico e comunità. In questa prospettiva, l’edicola può essere letta come una presenza fragile e persistente nello spazio urbano, capace di conservare una traccia materiale di pratiche informative oggi sempre più smaterializzate. Le notizie che espone non si presentano come un racconto continuo, ma come parti visibili di un flusso più ampio, selezionate, accostate e rese temporaneamente accessibili allo sguardo collettivo.
Origine e ruolo	L’edicola come struttura stabile nasce nell’Ottocento (Life and People, 2025), in un periodo segnato dalla crescita dell’alfabetizzazione, dallo sviluppo della stampa periodica e dall’espansione delle città europee. Prima di allora la diffusione delle notizie avveniva principalmente attraverso venditori ambulanti, mentre con la nascita dei chioschi l’informazione trovò un luogo fisico riconoscibile e permanente nello spazio urbano. Il termine edicola deriva dal latino aedicula, diminutivo di aedes, e indicava originariamente un piccolo tempio, una cappella o una struttura destinata a custodire immagini sacre, nicchie o elementi celebrativi. Questo significato originario non coincide direttamente con quello contemporaneo di chiosco per giornali, ma permette di riconoscere una continuità simbolica nell’idea di piccola architettura espositiva, capace di mediare tra un contenuto e lo spazio pubblico. Se l’edicola religiosa proteggeva e rendeva visibile un’immagine devozionale, l’edicola moderna espone notizie, titoli, figure e opinioni, trasformando la soglia urbana in un luogo di accesso alla conoscenza quotidiana. Nel tempo, questi chioschi hanno accompagnato le trasformazioni sociali e culturali senza scomparire, adattando forma e funzione per restare parte attiva del paesaggio urbano.
Testimonianza e memoria	Le prime pagine esposte attiravano l’attenzione dei passanti, stimolando commenti, discussioni e prese di posizione. In questo senso, l’edicola ha funzionato come una soglia tra spazio pubblico e informazione, un luogo in cui la dimensione individuale si apriva a quella collettiva. Un caso significativo è l’Antica Edicola dei Giornali di Mantova, collocata in piazza Canossa e inserita nel contesto urbano di Mantova e Sabbioneta, sito del Patrimonio Mondiale UNESCO. Realizzata alla fine dell’Ottocento e trasferita nel 1925 nell’attuale posizione, l’edicola conserva la funzione originaria di chiosco per giornali e mostra come un manufatto minimo possa diventare parte della memoria materiale della città (Mantova e Sabbioneta UNESCO, n.d.; FAI, 2003). Il suo

valore non dipende soltanto dalla qualità architettonica, ma dalla capacità di testimoniare una pratica collettiva, fatta di acquisto, lettura e discussione pubblica della notizia. Anche quando la centralità della stampa ha iniziato a diminuire, queste strutture hanno continuato a rappresentare una memoria tangibile di un modo diverso di vivere la notizia, più lento, condiviso e visibile.

Dalla crisi alla trasformazione	La rivoluzione digitale dei primi anni Duemila ha profondamente modificato il rapporto con l’informazione, mettendo in crisi il ruolo tradizionale delle edicole. La notizia ha progressivamente perso la sua dimensione fisica, diventando immateriale e accessibile attraverso dispositivi personali. In questo passaggio, l’informazione tende a presentarsi come un insieme discontinuo di titoli, immagini, notifiche e aggiornamenti, frammenti di un flusso più ampio che il lettore incontra spesso in modo rapido e isolato. Molti chioschi hanno affiancato (<i>Rolling Stone Italia</i>, 2026) alla vendita dei giornali nuovi servizi, cercando di mantenere un rapporto con il territorio e con la comunità di riferimento. Nonostante la crisi, l’edicola continua a essere uno spazio riconoscibile e accessibile, inserito nelle abitudini quotidiane. La figura dell’edicolante (Redazione La Piazza Web, 2026), con il suo ruolo di mediazione e ascolto, contribuisce a mantenere viva una dimensione relazionale dell’informazione, rendendo la notizia un fatto condiviso e non solo consumato individualmente. Nel contesto contemporaneo, in cui l’informazione è costantemente disponibile ma spesso difficile da orientare, l’edicola assume un valore simbolico ancora più forte. La sua presenza fisica nello spazio urbano introduce una soglia, un momento di rallentamento e di scelta, che si oppone alla fruizione continua e automatica dei flussi digitali. L’atto di informarsi torna a essere situato, legato a un luogo preciso e a un tempo condiviso. L’edicola non è soltanto un residuo del passato, ma una struttura capace di rendere visibile il processo stesso dell’informazione, mostrando che ogni notizia è il risultato di una selezione, di un ordine e di una messa in scena. Questa dimensione esplicita e pubblica contribuisce a rafforzare una consapevolezza critica del presente, restituendo all’informazione il suo ruolo civile all’interno della città.
Oltre il giornale	A differenza dell’informazione digitale, spesso fruita in modo individuale e frammentato, l’edicola espone la notizia allo sguardo della collettività. Le informazioni non sono nascoste dietro uno schermo, ma occupano fisicamente lo spazio urbano attraverso titoli, immagini e prime pagine. Anche senza acquistare un giornale, è possibile entrare in contatto con l’attualità semplicemente fermandosi, osservando e confrontando. Le notizie esposte appaiono come parti accostate di un presente più esteso, frammenti visibili che il passante può attraversare con lo sguardo e ricomporre attraverso la propria esperienza. L’edicola diventa così un luogo in cui la notizia non viene soltanto consumata, ma attraversata. I titoli esposti stimolano reazioni, commenti e conversazioni spontanee, favorendo una partecipazione attiva alla vita civile. Guardare, leggere, parlare e ascoltare sono azioni che restituiscono all’informazione una dimensione sensoriale e relazionale, oggi spesso assente nell’esperienza digitale. Il progetto interpreta questa condizione attraverso il linguaggio del collage, sovrapponendo titoli e immagini di cronaca a elementi corporei come la bocca e l’orecchio, simboli del parlare

e dell’ascoltare. L’informazione viene rappresentata come flusso che attraversa i corpi e lo spazio, rendendo visibile il legame tra notizia e partecipazione. Allo stesso tempo, l’accumulo e la disposizione dei titoli solleva una riflessione sul diritto di sapere e sui meccanismi che determinano cosa diventa visibile nello spazio pubblico. In questa prospettiva, l’edicola non è soltanto un supporto per l’informazione, ma un’architettura senza corpo che prende forma attraverso le persone che la attraversano. In un tempo in cui l’informazione tende a diventare invisibile e individuale, l’edicola riemerge come spazio fisico e condiviso, capace di restituire alla notizia una dimensione pubblica, accessibile e collettiva.

Linguaggio e rappresentazione	Nel collage emergono due dimensioni complementari dell’edicola. Da un lato essa si configura come presenza urbana stabile, riferimento quotidiano inserito nel tessuto del quartiere. Dall’altro si definisce come centro di produzione e diffusione di contenuti, spazio attraverso cui circolano notizie, idee e opinioni. La scelta del collage permette di combinare fotografia e frammenti tipografici, costruendo un linguaggio ibrido che riflette la natura stessa dell’edicola, luogo in cui immagini, titoli, testi e conversazioni coesistono. La composizione non ricostruisce una narrazione lineare, ma accosta elementi autonomi e parziali, lasciando che il senso emerga dalla relazione tra le parti. L’intera composizione è attraversata da fasce diagonali che introducono una dinamica ascendente, suggerendo un movimento di espansione e propagazione dell’informazione nello spazio urbano. La struttura dell’immagine si sviluppa secondo una logica dinamica e stratificata, in cui i frammenti di giornale agiscono sia come elementi visivi sia come portatori di significato. Questo impianto richiama alcune esperienze dell’avanguardia grafica, rielaborate in chiave contemporanea per restituire il carattere attivo e processuale della comunicazione. All’interno della composizione, la figura umana assume un ruolo centrale e simbolico. Inserita nell’edicola, essa diventa espressione del dispositivo stesso, trasformando la struttura in un organismo capace di generare e trasmettere contenuti. La presenza simultanea di elementi legati alla parola e all’ascolto costruisce una dimensione relazionale, in cui l’informazione non è intesa come flusso unidirezionale ma come processo condiviso. L’immagine restituisce così una visione dell’edicola come spazio dinamico e attivo, in cui la notizia prende forma attraverso pratiche quotidiane, gesti ripetuti e relazioni tra individui. Il collage diventa quindi non solo uno strumento rappresentativo, ma un dispositivo critico capace di rendere visibile la complessità dell’informazione e il suo legame con il corpo, lo spazio e la collettività.
-------------------------------	---

Bibliografia	<i>Edicola</i>. (n.d.). In Vocabolario on line Treccani. URL: https://www.treccani.it/vocabolario/edicola (Ultimo accesso: 30 maggio 2026). FAI. (2003). <i>Antica Edicola dei Giornali</i>. Fondo Ambiente Italiano. URL: https://fondoambiente.it/luoghi/antica-edicola-dei-giornali (Ultimo accesso: 30 maggio 2026). Life and People. (2025). <i>La storia dell’edicola: origini, come e quando nascono i chioschi dei giornali</i>. URL: https://lifeandpeople.it/2024/01/28/storia-edicola-origini-come-quando-nascono-chioschi-giornali (Ultimo accesso: 30 maggio 2026). Mantova e Sabbioneta UNESCO. (n.d.). <i>Antica Edicola dei Giornali</i>. URL: https://mantovasabbioneta-unesco.it/poi/antica-edicola-dei-giornali/ (Ultimo accesso: 30 maggio 2026). Peters, C. (2015). Introduction: The places and spaces of news audiences. <i>Journalism Studies</i>, 16(1), 1–11. DOI: https://doi.org/10.1080/1461670X.2014.899751 Redazione La Piazza Web. (2026). <i>Le edicole al cuore delle città. Dietro ogni attività c’è un lavoro invisibile, servono tutele e riconoscimento</i>. URL: https://www.lapiazzaweb.it/news/attualita/596425/le-edicole-al-cuore-delle-citta-dietro-ogni-attivita-c-e-un-lavoro-invisibile-servano-tutele-e-riconoscimento.html (Ultimo accesso: 30 maggio 2026). Rolling Stone Italia. (2026). <i>Reinventare le edicole è impossibile? Parola di chi ce l’ha fatta</i>. URL: https://www.rollingstone.it/cultura/interviste-cultura/reinventare-le-edicole-e-impossibile-parola-di-chi-ce-lha-fatta/1016409/ (Ultimo accesso 30 maggio 2026). Treccani. (n.d.). <i>Edicola</i>. In Vocabolario Treccani. https://www.treccani.it/vocabolario/edicola/ (ultimo accesso 30 maggio 2026).
Immagine	L’edicola è interpretata come architettura minima dell’informazione, un corpo urbano che raccoglie frammenti di notizie e li trasforma, attraverso il collage, in esperienza pubblica e condivisa (elaborazione grafica degli autori).

Eredità senza eredi: frammenti di memorie artigiane

FRAMMENTO
ARTIGIANATO
MEMORIA
QUARTIERE

L'artigianato urbano sopravvive oggi come frammento: pratica residuale, sapere non trasmesso, presenza che persiste pur avendo perso la sua continuità nel tempo. Tutto questo apparare particolarmente evidente nei quartieri Stella e San Carlo all'Arena di Napoli, selezionati quali casi studio di riferimento. Il lavoro manuale non scompare improvvisamente, ma si dissolve, lasciando dietro di sé tracce materiali e immateriali: strumenti, spazi, saperi e gestualità. In questo contesto, il frammento non coincide con un deterioramento fisico, ma con una condizione sospesa tra permanenza e perdita. Il disegno, allora, non più inteso solo nella sua accezione classica, si fa strumento pratico capace di rendere visibile ciò che non è più attivo sul territorio trasformando la memoria in un dispositivo in grado di leggere e reinterpretare realtà urbane complesse.

ELENA IMBEMBO, GIUSEPPE PANICO, CLAUDIA RUGGIERO
Università della Campania Luigi Vanvitelli
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale
elena.imbembo@unicampania.it



Una regione in forma di palazzo.

Sintesi d'Umbria

IMMAGINARIO

UMBRIA

CITTÀ ANALOGA

COLLAGE DIGITALE

DISEGNO POST-DIGITALE

Il presente contributo propone un'interpretazione dell'immaginario del patrimonio culturale come forma di patrimonio immateriale. Il valore che riconosciamo ai monumenti, al paesaggio, ai luoghi e alle tradizioni del territorio è fortemente legato alle immagini che di questi beni sono sedimentate nella memoria, ovvero al loro immaginario, che si somma e si stratifica assieme alle esperienze che ne facciamo. Tale contenitore può essere allora inteso come un mosaico di frammenti (disegni, fotografie, immagini) che ne compongono la narrazione, allo stesso tempo individuale e collettiva, e che determinano il nostro senso di appartenenza ad essi. L'ispirazione alla pratica del comporre parti architettoniche in sintesi visive unitarie, che si rintraccia trasversalmente nella storia dell'arte (da Giotto a Gerardo Dottori) e che trova formulazione teorica compiuta nella poetica del frammento propria del pensiero critico di Aldo Rossi, si pone alla base di un collage digitale che sintetizza la complessità dell'identità architettonica e paesaggistica della regione Umbria.

VALERIA MENCHETELLI, FRANCESCO COTANA, ELEONORA DOTTORINI
Università degli Studi di Perugia
Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale
valeria.menchetelli@unipg.it



Introduzione
“Questo trallaltre cose sue lodevoli, nell’aspero sito d’Urbino edificò un palazzo secondo la opinione di molti il più bello che in tutta Italia si ritrovi, et d’ogni opportuna cosa sì ben lo fornì, che non un palazzo, ma una città in forma di palazzo esser pareva” (Castiglione 1528, <i>Libro Primo</i>, p. 4). La celebre definizione coniata da Baldassarre Castiglione per il Palazzo Ducale di Urbino inaugura una duplice visione dell’architettura e, per estensione, del territorio: un sistema al contempo compatto e unitario, tanto da poter essere chiamato palazzo, ma anche molteplice e stratificato, tanto da poter essere chiamato città. La complessità dei valori che caratterizzano un luogo può allora essere ricondotta a una visione di sintesi, in cui ogni componente partecipa a una narrazione corale dotata di una propria identità coerente e riconoscibile. È perciò legittimo interpretare il luogo come combinazione di frammenti, come esito di una somma di parti alle quali viene riconosciuto un valore più o meno identitario, sia esso architettonico, paesaggistico, storico o sociale. La sedimentazione di queste parti trasforma l’ambiente fisico in una memoria incarnata nella materia, che include allo stesso tempo un portato intangibile.
L’immaginario del patrimonio: un mosaico di frammenti
L’immaginario agisce come dispositivo di narrazione della memoria, incarnata dalle testimonianze materiali ma anche sedimentata nel sistema dei valori intangibili, legati ad esempio alle tradizioni, ai riti o ad altre espressioni culturali, individuali o collettive, che contraddistinguono un territorio. Il concetto di immaginario associato a un luogo, che deriva dalla progressiva accumulazione di immagini degli elementi del suo patrimonio, sintetizza emblematicamente il processo di raccolta e di montaggio di frammenti significativi in una visione d’insieme molteplice e plurale. Questa operazione inventiva del reale, che lo costruisce e lo racconta leggendone la stratificazione, ha origini antiche, che affondano nella storia dell’arte. Nelle <i>Storie di san Francesco</i> ad Assisi, le architetture dipinte da Giotto non si configurano come riproduzioni, ma creano ambientazioni urbane ‘sintetiche’ in cui porzioni di architetture reali si sommano a volumi immaginari, secondo un processo di alterazione semantica che consente di generare scenari che, pur non corrispondendo a reali referenti, si adattano al “significato simbolico e narrativo” interno alla composizione pittorica (Benelli, 2012, p. 8). Tra Manierismo e Barocco, con lo sviluppo e la consacrazione del genere artistico del capriccio, la costruzione di architetture dipinte illusionistiche e fantasiose, che combinano elementi reali e d’invenzione in un palinsesto pittorico unitario, ha grande successo tra i viaggiatori europei impegnati nel <i>Grand Tour</i>, acquisendo il ruolo di lussuoso souvenir. Gli scorci urbani d’invenzione, dotati di grande potenza iconica, contribuiscono a veicolare l’immagine delle città e dei territori, partecipando alla definizione della loro stessa identità. Più tardi, la riduzione della città alla sua essenza architettonica in chiave simbolica viene sperimentata dall’artista umbro Gerardo Dottori nelle “sintesi di città”, composizioni aeropittoriche in cui i monumenti più rappresentativi di diverse città (da Perugia a Padova a Pisa) vengono ‘estratti’ dal proprio contesto e riassemblati in visioni plastiche che antepongono il valore simbolico all’esattezza geografica; qui, lo sguardo aereo supera i vincoli della prospettiva albertiana e facilita

un processo di astrazione dalla realtà che approda a una visione sintetica e dinamica (Di Domenico, 2023). In ambito progettuale, la teoria della città analoga di Aldo Rossi impiega un *modus operandi* simile, procedendo per ricomposizione di frammenti distanti nel tempo e nello spazio ma legati dalla memoria, in un’operazione di collage semantico di parti.

In questa evoluzione un ruolo importante è rivestito dalla fotografia che, fin dalla sua nascita, ha rappresentato uno strumento di documentazione del patrimonio e di conseguenza ha collaborato alla costruzione dell’immaginario dei luoghi, depositandovi progressivamente strati di memoria visuale. Oggi, con la smaterializzazione successiva alla rivoluzione digitale, la fotografia è diventata parte di un sistema molteplice di linguaggi visivi; il flusso incessante e ubiquo di immagini che caratterizza la contemporaneità, mediato da algoritmi e schermi, tende a saturare la nostra percezione dei luoghi e a ridisegnare i confini stessi del patrimonio. Questa sovrabbondanza iconografica tende a trasformare il territorio in un ‘luogo-immagine’, nel quale ogni nuovo artefatto visivo non aggiunge novità, ma si limita a reiterare un’identità già acquisita e ampiamente sedimentata (Camporesi, 2023).

Il ricorso alla sintesi analogica si configura allora come possibilità di abitare un immaginario complesso, stratificato e ridondante in maniera inedita: il collage seleziona frammenti appartenenti alla memoria e li ricompone secondo una logica ideativa capace di allontanare lo sguardo dalle traiettorie del già visto. La tecnica del montaggio preserva l’autenticità dei luoghi e, allo stesso tempo, ne rigenera la percezione, offrendo una visione che accoglie la complessità del territorio umbro oltre la superficie del documento fotografico isolato.

Sintesi d’Umbria

L’applicazione del metodo descritto al contesto umbro richiede un’operazione preliminare di decostruzione dei *cliché* interpretativi che hanno raccontato (e raccontano ancora) la regione. Infatti, l’Umbria è stata spesso oggetto di una narrazione artificiosa e sovraimpressa, che ne ha cristallizzato l’immagine in etichette quali “cuore verde d’Italia” o “terra di santi e di guerrieri” (Belardi, 2017): definizioni che, sebbene funzionali al marketing territoriale, hanno nel tempo obliterato la reale complessità della stratificazione regionale, riducendola a un’immagine stereotipata, divenuta essa stessa parte dell’immaginario collettivo.

La *Sintesi d’Umbria* proposta si avvale della pratica del collage digitale quale strumento critico e progettuale, inquadrandola nella più ampia tassonomia del disegno post-digitale (Valentino & Sanna 2023). Il collage agisce in analogia con il processo di stratificazione storica: seleziona elementi rappresentativi e identitari (monumenti, architetture, paesaggi) per ricomporli in maniera dichiaratamente arbitraria in un’unità visiva tesa a narrare l’immaginario dell’Umbria.

Questo processo creativo si ispira alla lezione di Umberto Eco, secondo cui la creatività è “combinazione inedita di elementi esistenti”. In questo senso, la sintesi visiva dell’Umbria non è un’invenzione fantastica, ma è un metodo di sedimentazione per addizione progressiva di frammenti liberamente selezionati. che non esclude composizioni alternative, ugualmente possibili e capaci di restituire un’immagine di “una regione in forma di palazzo”. L’elaborazione grafica si affianca così alle narrazioni consolidate sul territorio umbro, offrendo una chiave di lettura più inclusiva della sua stratificazione storica e culturale.

Il collage (Ferrando et al., 2020) propone una sintesi visiva dell’Umbria costruita per accostamento di

frammenti eterogenei, selezionati tra le architetture, sia storiche che contemporanee, e i paesaggi regionali più identitari. Il processo metodologico muove dalla definizione di un *corpus* articolato su due livelli complementari: da un lato, un repertorio di tipologie architettoniche distribuite sul territorio e collocate in un ampio arco cronologico, capaci di restituire sistemi valoriali e linguaggi formali differenti; dall’altro, una selezione di riferimenti paesaggistici fortemente caratterizzanti il contesto umbro. Alla fase selettiva segue quella compositiva, fondata sul principio della simmetria dinamica e sviluppata per addizione stratificata secondo la pratica del “costruire sul costruito”: elementi appartenenti a epoche e linguaggi differenti si sovrappongono e si aggregano fino a configurare un organismo architettonico al tempo stesso impossibile e fortemente identitario. Alcune architetture storiche – il palazzo dei Consoli di Gubbio, il tempio di Santa Maria della Consolazione di Todi e la torre degli Sciri di Perugia – si alternano ad altre del secondo Novecento e contemporanee – come il centro direzionale di Fontivegge e la mediateca Sandro Penna di Perugia, la Chiesa di San Paolo Apostolo di Foligno e il Carapace di Bevagna. Elementi infrastrutturali come il Minimetrò di Perugia e il Ponte delle Marmore di Terni agiscono come dispositivi di connessione, mentre la cascata delle Marmore di Terni e la piana di Castelluccio di Norcia emergono come presenze paesaggistiche capaci di radicare la composizione in una dimensione naturale. L’impossibilità di questo organismo architettonico è accentuata dal suo galleggiare in volo rispetto al suolo; l’atmosfera surreale richiama *Le Château des Pyrénées* di René Magritte e *Il castello errante di Howl* di Hayao Miyazaki, ma anche le utopie radicali degli anni Sessanta del Novecento italiano, evocando l’esistenza immaginifica di un nucleo mobile, dinamico ed evolutivo: una “regione in forma di palazzo” dal destino mutevole e cangiante.

Conclusioni

L’immaginario può essere riconosciuto a pieno titolo parte del patrimonio culturale, per il suo valore di infrastruttura simbolica necessaria alla sopravvivenza dei luoghi. Come nel *Bilderatlas Mnemosyne* Aby Warburg (2002) connette immagini distanti attraverso le sopravvivenze e le persistenze della forma, così i frammenti della memoria di un territorio compongono il mosaico della sua identità plurale. Il valore del patrimonio non risiede dunque nella staticità della memoria, ma nella capacità della collettività di continuare a comporre arbitrariamente e liberamente, in maniera aperta, i frammenti del proprio immaginario.

Bibliografia

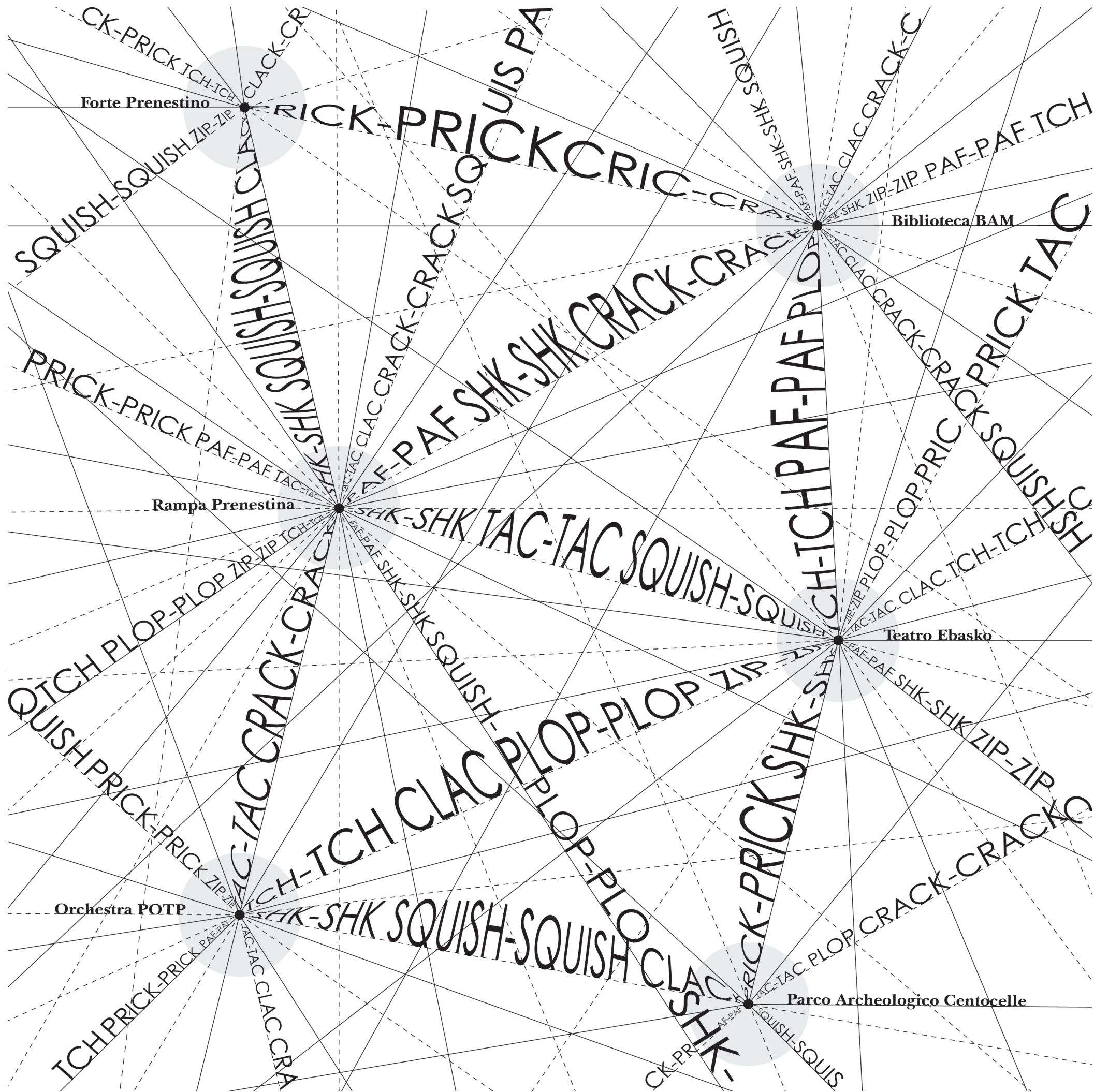
- Belardi, P. (2017). *MONK. Il design non è un mito*. ABA Press.
- Benelli, F. (2012). *The architecture in Giotto’s paintings*. Cambridge University Press
- Camporesi, S. (2023). *Una foto è una foto è una foto*. Quodlibet.
- Castiglione, B. (1528). *Il libro del Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione*. Alessandro Paganini.
- Di Domenico, C. (2023). *Le forme dall’alto*. In *diségno*, 12, pp. 21–30. DOI: 10.26375/disegno.12.2023.5
- Eco, U. (2004). *Combinatoria della creatività*. <http://www.umbertoeco.it/CV/Combinatoria%20della%20creativita.pdf> (consultato il 25 marzo 2026).
- Ferrando, D.T., Lootsma, B., & Trakulyingcharoen, K. (Eds.) (2020). *Italian collage*. LetteraVentidue.
- Valentino M., Sanna S. (2023). Verso un disegno post-digitale? Culture figurative nel disegno di architettura contemporaneo. In M. Cannella, A. Garozzo & S. Morena, (a cura di), Transizioni. *Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione* (pp. 662–677), FrancoAngeli.
- Warburg, A. (2002). *Mnemosyne. L’atlante delle immagini*. Nino Aragno.

Immagine
<i>Sintesi d’Umbria</i>. Collage digitale, 2026. La composizione evidenzia la struttura mutevole della regione Umbria come organismo stratificato ed evolutivo: una “regione in forma di palazzo”. Elaborazione grafica di Francesco Cotana.
Immagine

Gesti di quartiere: la grande bottega del Municipio V di Roma

RIQUALIFICAZIONE SOCIALE
BOTTEGA URBANA
PATRIMONIO CULTURALE IMMATERIALE
RETI RELAZIONALI E SPAZIALI
PROCESSI DI COSTRUZIONE COMUNITARIA

Il contributo interpreta il Municipio V di Roma come una grande bottega, uno spazio in cui le pratiche quotidiane e le relazioni tra le persone contribuiscono alla costruzione del territorio. In questo contesto, le sei realtà individuate emergono come nodi attivi, capaci di generare connessioni e attivare dinamiche di trasformazione sociale. Tali nodi sono messi in relazione attraverso un sistema di segni grafici che traduce visivamente i legami esistenti, restituendo una rete complessa e stratificata. La mappa, quindi, rappresenta un territorio vissuto, attraversato da gesti, attività e continuità che si sviluppano nel tempo. Attraverso un linguaggio visivo basato su connessioni e trame, il progetto propone una lettura alternativa del Municipio V, evidenziando il ruolo delle pratiche diffuse nella costruzione di forme di riqualificazione sociale e culturale.



La grande bottega

Gesti di quartiere si inserisce nel progetto *Scenario Futuro Urbano. Esplorazioni e immaginari del Patri-monio Costruito*, un percorso che invita ad osservare e interpretare il territorio attraverso strumenti visivi, narrativi e progettuali. Nasce come tentativo di interpretare il Municipio V di Roma attraverso il tema della riqualificazione sociale, intesa come un processo diffuso e quotidiano che attraversa il territorio. Tale processo coinvolge in modo sostanziale associazioni culturali, botteghe artigianali, realtà commerciali indipendenti e luoghi autogestiti, che operano come presidi di relazione e aggregazione all’interno del quartiere. Il progetto propone di leggere il Municipio V come una grande bottega, uno spazio urbano in cui la riqualificazione avviene e prende forma mediante una molteplicità di pratiche. Tali pratiche possono essere intese come dispositivi capaci di produrre senso e appartenenza; come osserva Eilean Hooper-Greenhill in *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee* (2003), i simboli culturali hanno il potere di modellare le identità culturali sia a livello individuale sia sociale, influenzando emozioni, percezioni e valori, e rendendo la cultura un processo generativo e costruttivo. In questo quadro, l’artigianato assume un ruolo centrale, sia come ambito produttivo, sia come chiave interpretativa poiché costituisce esso stesso una forma di riqualificazione sociale, contribuendo a mantenere vivo il tessuto urbano, contrastando processi di abbandono e omologazione.

Proprio come una bottega che, attraverso gesti e pratiche, dà forma a un prodotto artigianale, così anche le associazioni, i luoghi autogestiti, gli spazi culturali e le stesse botteghe artigiane del Municipio V operano quotidianamente attraverso azioni, relazioni e pratiche sociali che contribuiscono alla riqualificazione sociale del territorio. Con questo parallelismo, il territorio stesso diventa un manufatto collettivo, costruito da gesti, saperi e legami che si trasformano nel tempo, generando valore sociale. La riqualificazione è quindi un lavoro continuo, fatto di azioni minute e ripetute, capaci di modificare il territorio dall’interno.

I gesti degli artigiani

A partire da questa prospettiva, il progetto riconosce nei gesti degli artigiani un punto di osservazione privilegiato. Tali gesti vengono letti in senso metaforico come pratiche sociali e interpretati come frammenti di un patrimonio culturale immateriale. Secondo quanto definito nella *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage dell’UNESCO* (2003, art. 2), per “patrimonio culturale immateriale” s’intendono le pratiche, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze e le abilità – così come gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali ad essi associati – che le comunità, i gruppi e, in alcuni casi, gli individui riconoscono come parte del proprio patrimonio culturale. Il loro valore assume una valenza profondamente urbana e sociale, poiché incide direttamente sui modi di abitare e vivere lo spazio quotidiano.

La metafora dell’artigianato funziona dunque come dispositivo interpretativo del presente, rimanda a un sapere che procede per aggiustamenti e trasformazioni progressive. Come osserva Umberto Eco in *La struttura assente* (1968), la cultura non è un deposito di oggetti stabili, ma un sistema dinamico di pratiche e interpretazioni in continua trasformazione. In questo senso, il gesto artigiano assume un valore conoscitivo, poiché produce senso attraverso l’azione.

Applicata allo spazio urbano, questa prospettiva consente di leggere il Municipio V come una mate-

ria lavorata quotidianamente, in cui le trasformazioni avvengono come pratiche diffuse che si riflettono in azioni sociali e urbane capaci di rafforzare i legami comunitari. Il Municipio si presenta così come un insieme di frammenti attivi, che rimandano a una pluralità di pratiche che convivono e si sovrappongono. Come suggeriscono Colin Rowe e Fred Koetter in *Collage City* (1978), è proprio questa condizione frammentaria a costituire una possibilità interpretativa, capace di attivare nuove letture dello spazio e di mantenerlo aperto a trasformazioni future.

Portolano di azioni e realtà

L’immagine proposta si ispira ai portolani che, come precisato da Tony Campbell all’interno di *Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to 1500* (1987, pp. 371–463), costituiscono una rappresentazione dello spazio marittimo basata sull’esperienza diretta dei navigatori e su conoscenze pratiche sedimentate nel tempo. Allo stesso modo, la rappresentazione del Municipio V si basa su un insieme di annotazioni che tengono insieme sapere geografico e pratiche quotidiane.

Su questa carta compaiono sei cerchi, ciascuno riferito a una realtà significativa del Municipio V. La Biblioteca BAM, Biblioteca Abusiva Metropolitana che nasce come progetto autogestito con l’obiettivo di garantire un accesso libero alla cultura e alla conoscenza. Si configura come un laboratorio di resistenza culturale, in cui il libro diventa strumento di partecipazione attiva e collettiva. Il Parco Archeologico di Centocelle, inteso come una vasta materia urbana in continua trasformazione. Rappresenta una memoria stratificata della città, un luogo in cui natura e archeologia richiedono una cura quotidiana, assimilabile a un lavoro artigianale applicato allo spazio aperto. La Rampa Prenestina è un’associazione culturale e sociale che organizza attività rivolte a minori e giovani adulti provenienti da contesti di fragilità. La sua presenza introduce una dimensione di movimento e di incontro, configurandosi come spazio di relazione e di attraversamento all’interno del quartiere. La Piccola Orchestra di Torpignattara rappresenta un esempio di intreccio multiculturale, in cui giovani musicisti di origini diverse mettono in dialogo tradizioni sonore eterogenee. La pratica musicale diventa così un dispositivo di connessione tra culture e generazioni. Il Teatro Ebasko opera nell’ambito teatrale con un’attenzione specifica alla dimensione sociale. Attraverso la partecipazione a eventi e progetti socio-culturali, si configura come un’officina di trasformazione identitaria, capace di lavorare sulle storie del territorio e di far emergere nuove consapevolezze collettive. Il Forte Prenestino, infine, si presenta come uno storico spazio di autogestione, una vera e propria città nella città. Si tratta di un’architettura militare ottocentesca rifunzionalizzata dal basso attraverso pratiche di riappropriazione che ne hanno ribaltato il significato originario, trasformandola da luogo di separazione a nodo di intreccio.

Questi punti sono intesi come nodi di condensazione e, al tempo stesso, come poli di irradiazione di pratiche e relazioni. Da ciascun nodo si diparte una costellazione di linee rette, oblique o tratteggiate che attraversano il foglio e si intrecciano tra loro. Le linee mettono in relazione lo spazio, evocando traiettorie e connessioni che costruiscono una rete di scambi tra i diversi luoghi del quartiere.

L’elemento più evidente della composizione è costituito dalle fasce tipografiche radiali, costituite da onomatopee che traducono in forma metaforica i gesti dell’artigianato applicati al territorio. I gesti indivi-

duati sono sei, in corrispondenza delle sei realtà rappresentate. Modellare indica il dare forma al quartiere attraverso la trasformazione di spazi, idee e relazioni in luoghi condivisi. Saldare rimanda all’unione di ciò che appare separato, saldando legami tra persone e generazioni differenti. Ricucire rappresenta un processo di guarigione del tessuto urbano, capace di trasformare vuoti e ferite della città in risorse collettive. Intrecciare allude all’incontro tra comunità e culture diverse, dove esperienze e punti di vista si combinano in una trama comune. Intagliare consiste nel rendere riconoscibile l’identità del quartiere, facendo emergere ciò che conta e rafforzando il legame tra abitanti e luogo. Levigare, infine, indica l’attenuazione di conflitti e tensioni attraverso la creazione di spazi che favoriscono il dialogo e la collaborazione.

Da questi sei gesti derivano le onomatopee che attraversano la composizione: traduzioni sonore delle azioni artigiane. Il loro andamento segue e lavora il tessuto urbano, come se ogni gesto si imprimesse sulla mappa lasciando una traccia del proprio operare. Le lettere si inclinano, si estendono o si frammentano seguendo le direttrici delle connessioni, trasformando il testo in segno grafico. In questo modo la tipografia diventa materia visiva e genera una sorta di calligramma urbano, in cui i suoni del fare artigiano modellano la forma stessa della rappresentazione. Come nei *Cal-ligrammes* (1918) di Guillaume Apollinaire, la disposizione grafica diventa parte integrante del significato: la parola funziona come struttura visiva capace di generare relazioni e campi di forza. La lettura si fa spaziale, più vicina all’esperienza che alla narrazione lineare.

La costruzione grafica dialoga inoltre con l’estetica tipografica del Futurismo italiano. In particolare, le sperimentazioni di Marinetti mostrano come la parola possa farsi gesto e ritmo. In *Zang Tumb Tuuum* (1914), il testo esplode sulla pagina, si libera dalla sintassi, varia peso e orientamento, costruendo una lettura fatta di urti e attraversamenti. Allo stesso modo, le onomatopee della rappresentazione agiscono e non descrivono: sono vibrazioni visive che restituiscono l’energia quotidiana del quartiere e dei suoi gesti.

Ne deriva una composizione che restituisce lo spazio come una scrittura performativa e dinamica. Suono, testo e segno grafico coincidono, trasformando la cartografia in una forma di narrazione critica e poetica. Gesti di quartiere propone così una lettura del Municipio V come organismo vivo, in cui il patrimonio immateriale delle pratiche artigianali diventa strumento di interpretazione e di progetto, capace di tenere insieme memoria, gesto e trasformazione urbana.

Bibliografia

Apollinaire, G. (1918). *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre* (1913–1916). Paris, France: Mercure de France.

Campbell, Tony (1987). *Portolan charts from the late thirteenth century to 1500*. In J. B. Harley & David Woodward (Ed.), *The history of cartography: Volume 1. Cartography in prehistoric, ancient, and medieval Europe and the Mediterranean* (pp. 371–463). University of Chicago Pres

Eco, U. (1968). *La struttura assente*. Milano, Italia: Bompiani.

Hooper-Greenhill, E. (2003). *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l’evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d’arte*. In S. Bodo (Ed), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee* (pp. 1–40). Torino, Italia: Fondazione Giovanni Agnelli.

Marinetti, F. T. (1914). *Zang Tumb Tuuum: Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*. Milano, Italia: Edizioni futuriste di «Poesia».

Rowe, C., & Koetter, F. (1978). *Collage city*. Cambridge, MA: MIT Press.

UNESCO (2003). *Convention for the Safeguarding of the intangible Cultural Heritage 2003*.

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

Immagini

L’immagine propone un portolano del Municipio V di Roma con sei realtà locali rappresentate da sei cerchi. Da queste si irradiano linee e onomatopee legate a gesti artigiani, metafore dei processi diffusi di riqualificazione urbana e costruzione relazionale del territorio. L’immagine è stata elaborata da Miriam Gemma Miceli, Monica Piredda e Elena Serafini.

Il frammento come dispositivo educativo

FRUIZIONE MUSEALE
INFANZIA
FRAMMENTO
EDUCAZIONE VISIVA
DISEGNO

Il contributo propone l'interpretazione del frammento museale come dispositivo educativo per l'infanzia, capace di attivare osservazione, completamento percettivo, immaginazione e rappresentazione grafica. A partire dalla psicologia della Gestalt, dalla pedagogia dell'esperienza e dagli studi sul disegno infantile, il frammento è assunto come forma aperta che educa alla relazione tra parte e tutto, presenza e assenza, dato conservato e ipotesi ricostruttiva. Nel museo, la lacuna diventa così occasione di apprendimento: invita i bambini e le bambine a guardare con attenzione, formulare domande, distinguere ciò che è visibile da ciò che può essere immaginato e tradurre tale processo in segni grafici. La fruizione museale si configura, in questa prospettiva, come laboratorio di educazione visiva, nel quale vedere, disegnare e argomentare concorrono alla costruzione del significato.

LORELLA PIZZONIA
Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria
Dipartimento di Architettura e Design
lorella.pizzonia@unirc.it



Il museo come luogo dell’immaginifico	Il frammento come dispositivo educativo	Dalla visita all’attività: osservare, completare, argomentare	Bibliografia
I musei, luoghi di esposizione di reperti archeologici, frammenti architettonici, manufatti lacunosi e tracce materiali del passato, concorrono a una condizione educativa peculiare fatta di oggetti integri, conclusi e immediatamente decifrabili, e di parti, lacerti, superfici consunte, forme interrotte. Proprio questa incompiutezza può diventare il centro di una pedagogia dello sguardo. In questo contesto si identifica il frammento museale come dispositivo educativo. Con questa espressione si intende una configurazione materiale, percettiva e simbolica, capace di orientare l’esperienza del soggetto, attivando domande, immagini mentali, gesti interpretativi e forme di rappresentazione. Il frammento come parte di un intero è una forma aperta, in grado di sollecitare un rapporto attivo tra osservazione e immaginazione. Davanti a un frammento, il bambino è chiamato a completare l’oggetto, a cogliere indizi, stabilire continuità, formulare ipotesi su ciò che non è visibile. Tale processo può essere ricondotto al campo dell’educazione visiva, intesa come esperienza e formazione di uno sguardo critico.	Definire il frammento come dispositivo educativo significa riconoscergli una funzione attiva nella costruzione dell’apprendimento in quanto mediatore di operazioni cognitive. Esso invita il bambino a osservare, interrogare i margini, confrontare parti superstiti, formulare ipotesi. La mancanza produce attenzione; l’interruzione genera domanda e avvia il processo interpretativo. Si possono individuare almeno quattro dimensioni educative del frammento. La prima è percettiva: il frammento educa alla lettura della forma, nell’osservare linee, bordi, superfici, relazioni proporzionali, continuità e discontinuità. La seconda è cognitiva: il frammento attiva inferenze, poiché il bambino deve passare dal visibile al possibile. La terza è immaginativa: ciò che manca può essere pensato, in relazione all’evidenza materiale. La quarta è grafica: il frammento può essere osservato, disegnato, prolungato, ricostruito e confrontato. In ambito scolastico e museale, il disegno del frammento può diventare una pratica educativa attraverso cui il bambino impara a distinguere ciò che vede da ciò che ipotizza. Il disegno – “come un sistema semiotico, capace di trasmettere informazioni, organizzare contenuti e generare significati” (Cicalò & Menchetelli, 2025) – conduce a esercitare uno sguardo analitico: riconoscere bordi, superfici, fratture, tracce, simmetrie possibili e rapporti proporzionali. Il completamento grafico, se condotto come attività laboratoriale, permette inoltre di rendere visibile il processo interpretativo.	A partire da queste premesse, è possibile delineare un metodo didattico articolato in tre fasi: osservare, completare, argomentare. La prima fase consiste nell’osservazione guidata. Il bambino viene invitato a descrivere il frammento prima di ricevere informazioni storiche o iconografiche. La seconda fase è il completamento grafico. Il bambino può disegnare il frammento e ipotizzarne la prosecuzione, utilizzando segni differenziati. Questa distinzione grafica introduce una prima forma di consapevolezza epistemologica: ciò che è conservato non coincide con ciò che viene ricostruito. La terza fase è l’argomentazione. In questo passaggio, il disegno diventa linguaggio del pensiero. L’attività grafica si apre a uno spazio dialogico e argomentativo. Una postazione interattiva potrebbe consentire di sovrapporre diverse ipotesi di completamento, confrontare frammento reale e ricostruzione, visualizzare le parti certe e quelle congetturali.	Arnheim, R. (1979). <i>Arte e percezione visiva, Tradotto dall’inglese da Gillo Dorfles</i>. Milano: Feltrinelli. [Arnheim, R. (1954). <i>Art and Visual perception, a psychology of the creative eye</i>. Berkeley and Los Angeles: University of California Press] Cicalò, E., & Menchetelli, V. (2025). Il disegno come linguaggio. <i>Disegno, 16</i>, 7-13. https://doi.org/10.26375/disegno.16.2025.2 Dewey, J. (1934). <i>Art as experience</i>. Minton, Balch & Company. Hooper–Greenhill, E. (2007). <i>Museums and education: Purpose, pedagogy, performance</i>. Routledge. Koffka, K. (1935). <i>Principles of Gestalt psychology</i>. Harcourt, Brace. Köhler, W. (1929). <i>Gestalt psychology</i>. Liveright. Luquet, G.-H. (1927). <i>Le dessin enfantin</i>. Félix Alcan. Munari, B. (1968). <i>Design e comunicazione visiva</i>. Bari: Laterza. Munari, B. (1977). <i>Fantasia: Invenzione, creatività e immaginazione nelle comunicazioni visive</i>. Bari: Laterza. Wertheimer, M. (1923). Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II. <i>Psychologische Forschung, 4</i>, 301-350.
Vedere, esperire, costruire significato			
La pedagogia dell’esperienza ha mostrato come l’apprendimento consista in una relazione dinamica tra soggetto, ambiente e azione. In questa direzione, John Dewey (1934) ha indicato nell’esperienza estetica una forma di organizzazione del rapporto tra percezione, emozione e significato. Il reperto museale non è quindi un’entità muta da contemplare, ma un’occasione di relazione. Tale prospettiva conduce ad intendere la visita museale come situazione esperienziale nella quale il visitatore costruisce progressivamente senso. Il bambino procede per esplorazioni, analogie, associazioni e tentativi di organizzazione del campo visivo. La sua percezione è riconducibile all’investigazione. L’educazione visiva si configura come una pratica di alfabetizzazione percettiva e culturale. Il frammento non consente una fruizione immediatamente riconoscitiva. Osservando un oggetto integro, lo si può ricollegare alla sua denominazione; nel caso di un frammento, invece, si è costretti a porsi interrogativi, a ricondurre ad altro e ‘completare’ con lo sguardo.	Disegno infantile e comunicazione visiva Gli studi sul disegno infantile hanno mostrato che il bambino non rappresenta semplicemente ciò che vede, ma organizza graficamente ciò che sa, ciò che riconosce e ciò che ritiene significativo. Georges-Henri Luquet (1927) ha descritto il disegno infantile attraverso la nozione di realismo, mostrando come la rappresentazione del bambino risponda a logiche interne di conoscenza e non a una pura imitazione ottica. Questa prospettiva è utile per comprendere il completamento grafico del frammento: il bambino non copia soltanto una forma, ma la interpreta. In <i>Design e comunicazione visiva</i> (1968) e <i>Fantasia</i> (1977), Munari insiste sul rapporto tra metodo, creatività, percezione e trasformazione delle forme. La creatività non è intesa come libertà assoluta, ma come capacità di stabilire relazioni nuove entro un sistema di vincoli. Questa idea si adatta perfettamente al frammento museale: il bambino è libero di ipotizzare, ma tale libertà deve confrontarsi con la struttura visibile. Il completamento del frammento diventa così un esercizio di creatività durante il quale l’immaginazione viene veicolata dalla forma. Il frammento introduce nel museo una pedagogia della lacuna. In una cultura visiva dominata da immagini continue, ad alta definizione, perfettamente compiute e immediatamente consumabili, il frammento obbliga a un diverso orientamento dello sguardo. Esso sottrae, interrompe, lascia in sospeso. Proprio per questo, educa alla pazienza percettiva e alla complessità interpretativa. Il frammento insegna che la conoscenza procede spesso per tracce. Questa consapevolezza ha anche una dimensione etica: educa al rispetto della materia conservata, alla distinzione tra documento e ricostruzione, alla responsabilità dell’ipotesi. Il bambino apprende che completare non significa cancellare la mancanza, ma renderla intelligibile. La museologia educativa contemporanea ha sottolineato l’importanza del museo come ambiente di apprendimento, mediazione e costruzione di significati. Eilean Hooper–Greenhill (2007) ha evidenziato come la pedagogia museale non possa limitarsi alla comunicazione di contenuti, ma debba interrogare i modi attraverso cui il pubblico apprende, partecipa e produce senso.	Conclusioni Assumere il frammento museale come dispositivo educativo significa riconoscere nella sua incompletezza una condizione generativa. Il frammento non consegna al bambino una forma chiusa; lo invita a costruire un rapporto attivo con l’oggetto, a soffermarsi sui dettagli, a formulare domande e a trasformare l’osservazione in ipotesi. La sua efficacia educativa risiede nella tensione tra ciò che è conservato e ciò che manca: una tensione che coinvolge percezione, memoria, immaginazione e rappresentazione. In questa prospettiva, il museo può diventare un laboratorio di educazione visiva. L’oggetto frammentario non viene soltanto spiegato, ma posto al centro di un’esperienza in cui il bambino impara a guardare, disegnare e argomentare. La Gestalt aiuta a comprendere il primo movimento dello sguardo, orientato alla ricerca di continuità e configurazioni; la pedagogia dell’esperienza consente di leggere tale movimento come relazione tra soggetto, ambiente e azione; gli studi sul disegno infantile e sulla comunicazione grafica mostrano che il completamento non è una semplice aggiunta decorativa, ma un atto interpretativo. Attraverso il segno, il bambino rende visibile il proprio ragionamento: separa il dato materiale dall’ipotesi, confronta alternative, verifica proporzioni, discute ciò che ha immaginato. Con il completamento grafico la lacuna diventa spazio di apprendimento, perché costringe a distinguere tra vedere e supporre, tra documento e interpretazione, tra evidenza e possibilità. Il frammento, se integrato in laboratori scolastici e museali fondati sull’osservazione e sul disegno, può favorire una conoscenza più lenta, consapevole e critica del patrimonio. Educare al frammento significa educare alla complessità: riconoscere che il passato deriva da un insieme di tracce da interrogare con attenzione, immaginazione e metodo. L’immagine presentata – assunta come punto di partenza per le considerazioni sviluppate in questo lavoro – rappresenta fedelmente un reperto esposto presso il Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, caratterizzato da dinamismo visivo e da relazioni geometriche tra gli elementi, che consentirebbero di intuire le porzioni assenti, in modo coerente, anche in assenza di integrazioni. I manufatti frammentari sono frequentemente oggetto di ricostruzioni integrative, finalizzate a migliorarne la leggibilità e la comunicazione al pubblico. Tuttavia, dal punto di vista educativo e percettivo, l’attività di completamento di un frammento può rappresentare un’occasione significativa per l’attivazione di processi inferenziali e di organizzazione percettiva.	
Gestalt e completamento percettivo			
Il riferimento alla psicologia della Gestalt consente di chiarire il ruolo attivo dello sguardo nell’esperienza del frammento. A partire da Max Wertheimer (1923), Wolfgang Köhler (1929) e Kurt Koffka (1935), la percezione è stata interpretata non come somma di elementi isolati, ma come organizzazione di configurazioni significative. Il soggetto tende a strutturare il campo percettivo secondo principi di prossimità, somiglianza, continuità, chiusura e pregnanza. In tale quadro, la mente produce forme organizzate. Nel caso del frammento archeologico o storico-artistico, questa dinamica percettiva assume però un valore più ampio: non riguarda soltanto la ricomposizione visiva di una forma mancante, ma può diventare occasione per interrogare l’oggetto, immaginarne l’interesse, riconoscerne la storia materiale e comprenderne il rapporto con il contesto originario. Qui si colloca la forza pedagogica del frammento. Esso attiva una tensione tra parte e tutto conducendo alla ricerca della forma perduta. Come ha osservato Rudolf Arnheim (1979), «ogni percezione è anche pensiero»: la visione non è dunque un’attività secondaria rispetto al ragionamento astratto, ma una modalità attiva di organizzazione cognitiva. Completare un frammento significa, in questa prospettiva, pensare attraverso la forma.			Immagine Frammento con motivo a girandola del Tempio di Marasà, Locri Epizefiri, custodito presso il Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Disegno di L. Pizzonia.

Frammenti urbani: visioni per città possibili

VISIONE
SCOMPOSIZIONE
FRAMMENTO
CITTÀ
CODICI VISUALI

Nell'operazione di decostruzione e ricostruzione della città per frammenti, essa si scompone in singoli fotogrammi a sé stanti, ognuno indipendente dagli altri. All'interno del fotogramma ogni elemento occupa uno spazio specifico ed entra in relazione con tutto ciò che gli è vicino, ma anche con ciò che è distante, attraverso codici e rimandi culturali. I singoli fotogrammi, combinati insieme, possono costituire nuove città, tutte differenti tra loro. La città, da molti interpretata come un organismo ibrido, generata dalle stratificazioni storiche, ma anche dal sovrappopolamento di individui e cose, si esprime in frammenti di immagini riconoscibili.

Frammenti Urbani è un collage digitale che vuole connettere la visione di due condizioni della percezione visiva. Da un lato la staticità di fotogrammi cinematografici, introspettivi ed emozionali, dall'altro l'accelerazione metropolitana in cui la visione dello spazio non può essere compresa se non attraverso velocità e movimento.



PAOLA RAFFA¹, FRANCESCA PISILLI²
¹Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria
Dipartimento di Architettura e Design
²ISC Balilla Paganelli di Cinisello Balsamo
francescamariapisilli@gmail.com

Le città sono un insieme di immagini, simboli, segni discontinui, scatti isolati, elementi disomogenei, molto spesso distanti tra loro. Per la loro storia, per la loro origine, la loro consistenza, o semplicemente per una sovrapposizione apparentemente casuale, questi elementi, si pongono nello spazio urbano come singolarità espressive. Unicità che pongono l’osservatore in uno stato d’attesa: l’*état d’attente* di Paul Valéry, ovvero quella posizione a cercare, guardare e contemplare in una certa maniera le cose, “a distinguere come disuguale ciò che pareva uguale, cioè a dissociare per poi diversamente associare” (Corti, 1984, p. 53).

La città, da molti interpretata come un organismo ibrido, generata dalle stratificazioni storiche, ma anche dal sovrappopolamento di individui e cose, si esprime in frammenti di immagini riconoscibili. In questo contesto la dinamica degli orientamenti interiori indirizza verso alcune strutture del reale piuttosto che ad altre, per osservarle, assumerle o modificarle.

L’attenzione può essere indirizzata verso elementi strutturati, funzionali, ordinati, oppure lo sguardo elaborerà codici, simboli, relazioni. Comincerà a delimitare, selezionare, rifiutare o collegare. Ad inventare, se è il caso, nuove regole, nuove strutture. In ogni caso esse sono già contenute in un quadro culturale preesistente. Il quadro culturale dell’osservatore connesso a modelli semiotici individuali.

Poi c’è la dimensione dell’immaginario, collettivo, capace di trasformare lo spazio reale in luogo della mente. La città e lo spazio urbano sono riconosciuti attraverso operazioni di simbolizzazione. Non è necessario che la città sia fisicamente conosciuta, ma la si riconosce attraverso il racconto dei suoi simboli. Da spazio geografico essa diventa luogo della mente, fino a culminare nella città dell’utopia, che Tommaso Campanella colloca in regioni lontane, isolate, separate dallo spazio fisico. E così Walter Benjamin distingue la città vista da uno straniero come luogo della simbolizzazione e della dimensione spaziale, mentre la città attraversata da un nativo assume la dimensione temporale della memoria personale.

Nella sua dimensione riconoscibile, la città è una struttura composta da immagini, fotogrammi definiti da una cornice, che lo sguardo può captare in un’unica veduta. *Frame* che si modificano in sequenze dinamiche mai ripetibili, che trasformano la città in una sommatoria di evidenze, in un accumulo di unicità. Nell’operazione di decostruzione e ricostruzione dell’immagine della città per frammenti, essa viene scomposta in singoli fotogrammi a sé stanti, ognuno indipendente dagli altri, ognuno definito e risolto. All’interno del fotogramma ogni elemento occupa uno spazio specifico ed entra in relazione con tutto ciò che gli è vicino, ma anche con ciò che è distante attraverso codici, simboli e rimandi culturali che l’osservatore è capace di riconoscere. I singoli fotogrammi, combinati insieme, possono costituire nuove città, tutte differenti tra loro. Georges Perec suggerisce delle vere e proprie istruzioni d’uso per decifrare la città e “fare l’inventario di quanto si vede. Elencare ciò di cui si è sicuri. Stabilire distinzioni elementari” (Perec, 1989, p. 73). E ancora “sedersi alla terrazza di un caffè e annotare con cura lo scorrere degli elementi banali. Concentrarsi sulle transizioni, sugli elementi minimi. Solo così si impara a vedere davvero i luoghi: stabili, immobili, intangibili, mai toccati, immutabili” (Perec, 1989, p. 76). Tali luoghi non esistono, ed è perché non esistono che lo spazio diventa appropriato. Ma in fondo, per Perec, la città non è un’entità teorica o architettonica da celebrare, ma una presenza inevitabile e totalizzante: “È il nostro spazio e non ne abbiamo un altro” (Perec, 1989, p. 76). Nel frammento urbano la percezione dello spazio, quindi, si modifica in base a come questo viene fissato. Il fram-

mento isola dettagli trattandoli come texture epidermiche. Lo sguardo si posa su elementi ordinari, un’auto parcheggiata, un cartello arrugginito, un riflesso su uno specchietto, trasformando la temporanea sconnessione dal resto in un momento di pura riflessione visiva. Inoltre, ogni frammento catturato racchiude la dimensione del tempo che passa. La luce che si sposta su una parete anonima non è solo un dato geometrico, ma la registrazione del flusso temporale.

Attraverso la pratica della visione, il frammento ricorda che la città non è decifrabile nella sua interezza. L’unico modo per comprenderla è, dunque, separarla per parti e collegarne i pezzi. Collezionare tutti i frammenti di un insieme complesso, le cui rivelazioni si nascondono dietro l’ordinario (Guidi, 2018).

Nella conoscenza della città, dunque, lo sguardo assume un ruolo fondamentale. La città non è più solo un’entità fisica ma è un organismo percepito, una costruzione percettiva, che prende forma attraverso il movimento e l’esperienza di chi lo attraversa.

Nel processo di osservazione si generano nuove letture, si attribuiscono significati, si costruiscono connessioni e relazioni, elaborando così inedite visioni. La percezione dello spazio urbano cambia anche in base a come questo viene vissuto. Il punto di vista, il movimento, la velocità, il mezzo di percorrenza influenzano in maniera significativa la visione. Robert Venturi e Denise Scott Brown nella loro ricerca rendono centrale questa riflessione (Venturi, Brown & Izenour 2010). In Learning from Las Vegas la città appare un sistema di elementi con una forte connotazione comunicativa. Essa è composta da simboli, immagini, segni che stimolano l’occhio dello spettatore. La città è uno spazio veloce, in continuo cambiamento, che viene attraversato dall’automobile, condizione che cambia radicalmente il rapporto che vi è tra l’osservatore e lo spazio attraversato. La città, così, diventa un’esperienza della visione scenografica, fatta di sequenze che si susseguono rapidamente. “I luoghi e i monumenti che erano così facilmente riconoscibili in superficie sono divenuti punti, quadrati o rettangoli, algidi o poco familiari, tra i quali è intessuta una rete di fili colorati” (Menchetelli, 2016, p. 62). La città non è più scrutata da un unico punto di vista fisso, ma è un susseguirsi di frammenti e scorci che vengono percepiti e si rivelano progressivamente lungo il percorso dell’osservatore. Lo spazio prende forma ed è il risultato di una costruzione percettiva in divenire. I codici visivi che consentono di decifrarla associano la realtà alla rappresentazione astratta dello spazio, che fluttua tra l’immaginario acquisito e il background culturale. La città, dunque, non può essere concepita come immagine unica e definita, ma è costituita da un insieme di fotogrammi in divenire.

Il capolavoro d’avanguardia Il colore del melograno (1969) del regista Sergej Paradžanov, rifiuta qualsiasi struttura narrativa tradizionale, dialoghi espliciti o categorie logiche precostituite. Paradžanov ha affermato di essersi ispirato ai manoscritti miniati armeni per ricreare dinamiche che derivano da un’immagine statica. L’opera evoca la vita del poeta armeno Sayat-Nova attraverso un linguaggio puramente visivo e simbolico, nel quale lo spazio antropizzato viene frammentato e ridefinito secondo precise logiche formali. Le inquadrature a camera fissa isolano dettagli del mondo fisico in frammenti autonomi. Monasteri, mura di pietra, cortili, diventano screen bidimensionali e geometrici su cui si impostano composizioni allegoriche e rituali. I segmenti architettonici e materiali inquadrati da Paradžanov sono spazi metaforici, che scardinano la continuità spazio-temporale. Vengono ricomposti per rispecchiare l’universo lirico e i tormenti interiori del poeta. Lo spazio fisico strutturale viene così interamente assimilato dall’estetica surrealista dell’opera.

Frammenti Urbani è un collage digitale che vuole mettere in relazione due condizioni della percezione visiva rispetto allo spazio e, dunque, alla città. Per farlo, il collage nasce dall’intreccio e l’incastro di due visioni differenti: la prima racconta la staticità visiva che emerge dai fotogrammi dell’opera cinematografica Il colore del melograno di Sergej Paradžanov, la seconda lascia trasparire l’accelerazione metropolitana che viene raccontata da Venturi, Scott Brown e Izenour in Learning From Las Vegas.

“La sfida costante per gli artisti che dipingono storie è come rappresentare in un’immagine fissa, statica, eventi che si svolgono nel tempo. Ci sono modi diversi per risolvere il problema. I fatti possono essere rappresentati uno dopo l’altro, oppure uno accanto all’altro nello stesso spazio, come si faceva nel Medioevo” (Hockney & Gayford, 2021 p.74).

Paradžanov costruisce il suo racconto cinematografico come un insieme di immagini statiche, che si susseguono e che sono messe in relazione tra loro da una tensione forte e significativa. L’inquadratura è ferma, rimane fissa sui fotogrammi definiti e lì, all’interno della cornice cinematografica, si sviluppano scene surreali e oniriche. La camera è immobile, scatta e intrappola fotografie in movimento all’interno dello schermo.

Gli autori di Learning from Las Vegas, invece, scrivono il racconto dello spazio urbano quale organismo in perpetuo movimento, fatto di immagini che passano rapidamente, si susseguono con velocità, si sovrappongono, si intrecciano. E in questo sistema emergono impulsi e suggestioni che stimolano continuamente l’osservatore e che costruiscono, pezzo dopo pezzo, il suo immaginario e la sua esperienza. Da qui il filo rosso che collega le due opere: nonostante le città risultino un mosaico dinamico di stimoli sensoriali, l’individuo, attraverso sensibili processi percettivi, scatta singoli frammenti, costruisce confini che definiscono i limiti di personali istantanee, intrappola scenari in movimento nel proprio immaginario per analizzarli, ricercare legami, attribuire significati. L’occhio diventa, così, una cinepresa, diventa scenografo, diventa regista di nuove città.

Bibliografia

- Corti, M. (1984). Luoghi mentali e percorsi dell’invenzione. In *Casabella* 503/84, p. 52-55.
- Guidi, G. (2018). *Per strada*. Udine-Londra. Editore Mack.
- Hockney D., Gayford M. (2021). *Una storia delle immagini. Dalle caverne al computer*. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a.
- Menchetelli, V. (2016). *5 PUNTI DI VISTA. Tra forma del segno e disegno della forma*. Melfi: Libria.
- Perec G. (1989). *Specie di spazi*. Torino: Bollati Borin-ghieri.
- Venturi, R. Scott Brown, D. Izenour, S. (2010). *Imparare da Las Vegas*. Macerata: Quodlibet.

Filmografia

Paradžanov Sergej, 1969. Tsvet granata. Armenfilm.

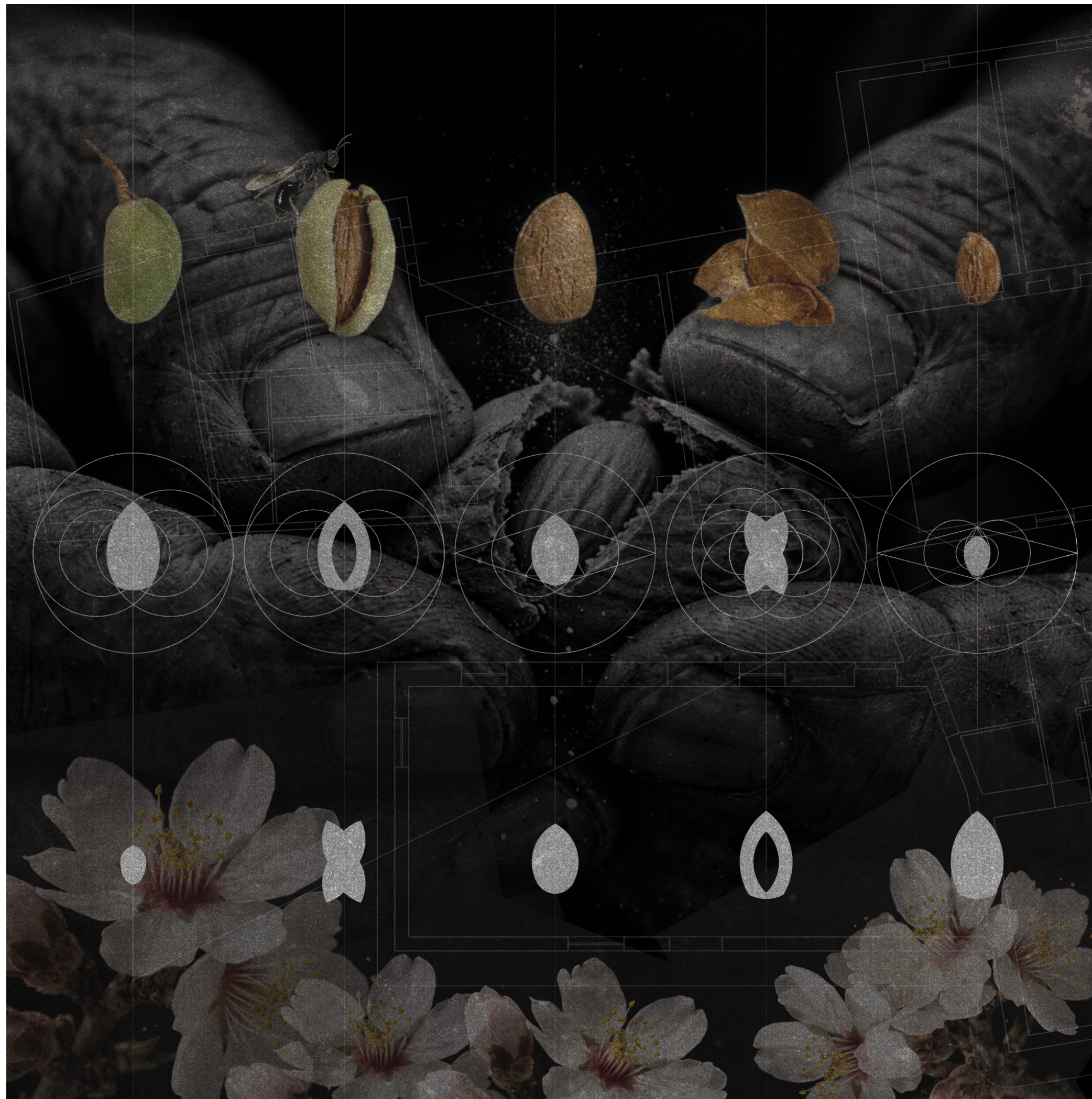
Immagine

Frammenti Urbani è un collage digitale che vuole connettere la visione di due condizioni della percezione visiva nella formazione di nuove visioni urbane: la staticità introspettiva ed emozionale e l’accelerazione metropolitana tra velocità e movimento.

La mandorla generatrice: sensi e memorie per un disegno dello spazio museale

SAPERIARTIGIANALI
MANDORLA DI AVOLA
TECNICHE COME ARCHITETTURE IMMATERIALI
VESICA PISCIS
FRAMMENTIGRAFICI

Il contributo assume la mandorla di Avola come figura duplice: da un lato forma geometrica generativa, riconducibile alla vesica piscis; dall'altro frammento culturale capace di condensare pratiche, memorie e immagini di un territorio. A partire da tale ambivalenza, il testo propone di leggere la mandorla non solo come prodotto agricolo, ma come *architettura senza corpo*, ossia come presenza diffusa che orienta la percezione del luogo, i ritmi del lavoro, gli usi domestici e le forme dell'abitare. Il racconto si struttura attraverso una prospettiva sensoriale: fioritura, raccolta, sgusciatura, consumo, lavorazione ed essiccazione diventano soglie visive, olfattive, tattili, acustiche e termiche mediante cui il frutto si converte in esperienza culturale. L'immagine proposta, concepita come montaggio di frammenti, diagrammi e tracce territoriali, costituisce il concept di un possibile dispositivo effimero per il Museo della Mandorla di Avola, fondato sulla traduzione espositiva dei sensi e delle memorie del frutto.



FELICE ROMANO ¹, CANDELA BRIZUELA MONTENEGRO ²

¹ Università degli Studi di Catania
SDS in Architettura e Patrimonio Culturale di Siracusa

² Università di Siviglia
Scuola Tecnica Superiore di Architettura
felice.romano@unict.it

Introduzione: figura, matrice, frammento Intersecare due circonferenze di uguale raggio, disposte in modo tale che il centro di ciascuna giaccia sulla circonferenza dell'altra, è un'operazione tanto elementare quanto fondativa: essa accomuna lo studio delle discipline della rappresentazione, a chiunque muova i primi passi con un compasso. In un gesto minimo, affidato agli strumenti elementari del disegno, si produce una figura precisa e densa di implicazioni, tradizionalmente nota come <i>vesica piscis</i> o mandorla (Alsina & Nelsen 2011, p. 137, Fletcher 2004). Questa particolare ‘lente’ – ossia un insieme connesso delimitato da due archi circolari simmetrici – organizza inoltre un sistema di rapporti proporzionali che lega il proprio asse minore a quello maggiore secondo la relazione 1:√3 e la rende una “figura aperta”, ossia capace di generare ulteriori configurazioni (Sparavigna 2020). La semplicità esecutiva del procedimento contrasta solo in apparenza con la ricchezza dei suoi esiti teorici: da tale intersezione emerge, infatti, una delle forme più fertili e persistenti della storia della rappresentazione. L'essenzialità geometrica della mandorla rivela, allo stesso tempo, la natura di elemento primordiale e di matrice complessa, frammento e, quindi, struttura generativa. Questo statuto, inteso come assenza continua del costruire (Purini, 2006, p.2), diventa particolarmente fecondo quando la mandorla non venga assunta soltanto come oggetto euclideo, bensì come oggetto culturale. In tale prospettiva, il frutto va letto come un bene materiale definito e circoscritto, ma al contempo come un centro irradiatore di pratiche, significati e immaginari che investono la città su più livelli. La presente nota scaturisce da un primo confronto con la direzione del Museo della Mandorla di Avola attorno all'ipotesi di un intervento espositivo – da innestare negli spazi già disponibili della collezione – orientato a restituire il dono di “questo albero prezioso” (Bianca, 1872, p.4) non soltanto come prodotto agricolo di pregio, ma come dispositivo culturale capace di marcare profondamente l'identità territoriale. Similmente alla forma geometrica che porta il suo nome, la mandorla agisce come un nucleo materiale minimo capace di irradiare pratiche, saperi, racconti, ritualità, economie e memorie. Sta in ciò la sua singolare forza concettuale: nella capacità di generare un campo di relazioni che eccede il suo corpo e che reca con sé un territorio. D'altronde, quando un prodotto agricolo attraversa a lungo la vita di un territorio, cessa di essere soltanto merce e diventa struttura dell'immaginario locale. È in questo senso che la mandorla di Avola costituisce un frammento che contribuisce a definire una parte di paesaggio culturale. Con la sua minuzia materiale si insinua nelle abitudini domestiche, nella cucina, nel commercio, nei racconti familiari, nella memoria del lavoro e nelle forme di autorappresentazione della città. Parlare di ‘forma della città’ in relazione alla mandorla richiede, tuttavia, una particolare cautela. Tralasciando, in questa sede, le implicazioni relative alla possibile derivazione letterale tra il frutto e l'impianto urbano – tema specifico oggetto di ricerca da parte di chi scrive –, appare più corretto sostenere che la mandorla partecipi alla definizione della forma culturale del luogo, vale a dire del modo in cui la cittadina di Avola viene percepita, narrata, celebrata e vissuta.	interpretata come una sorta di <i>architettura senza corpo</i>, ossia come una presenza diffusa, fatta di pratiche, atmosfere, ritmi e racconti. Da qui la suggestione di leggere la narrazione di questo dispositivo – ad alta produttività semantica – attraverso i sensi e le sensazioni che coinvolge, intesi non come semplici espedienti evocativi ma come autentici strumenti di modellazione e descrizione, capaci di attivare, attraverso la trama dei rimandi culturali che si addensano attorno al frutto, un sistema complesso di significati, memorie, pratiche e rappresentazioni. È infatti sul terreno sensoriale che l'oggetto mette di coincidere con la propria semplice tangibilità e si converte in esperienza culturale (Bargna 2009, p. 19). Come è noto, l'architettura non è mai esperienza meramente visiva, dato che ogni vicenda spaziale è intrinsecamente multisensoriale e coinvolge i sensi, i muscoli e la memoria corporea (Pallasmaa 2005, p. 41). Applicare questo assunto al caso della mandorla di Avola significa riconoscere che il frutto entra nella cultura non solo come forma visibile, ma come odore, polvere, sapore, suono e clima. Prima ancora che il prodotto ‘si offra’ alla raccolta o alla trasformazione, si annuncia attraverso la fioritura, la quale costituisce una prima forma di presenza territoriale insieme visiva e olfattiva. Il biancore diffuso dei mandorli in fiore costruisce una soglia percettiva immediatamente riconoscibile, mentre il profumo che si espande nell'aria ne prolunga l'azione sul piano atmosferico e mnemonico. In questa stessa prospettiva, Giuseppe Bianca (1872, pp. 334–335) ricorda che il tempo della maturazione non è mai rigidamente uniforme, poiché può anticiparsi o ritardarsi in rapporto alla latitudine dei luoghi, alla precocità della fioritura, alla varietà e alle condizioni del terreno e del clima; per questo il raccolto, pur collocandosi di norma nel mese di agosto, deve essere regolato secondo le circostanze locali. Proprio questo passaggio dal paesaggio al processo è reso leggibile nell'immagine prodotta mediante strumenti che richiamano quelli della rappresentazione e del rilievo: la serializzazione dei diversi stadi del frutto, la sovrapposizione fra dato organico e costruzione geometrica, la riduzione diagrammatica dei profili e l'innesto nel contesto territoriale non soltanto descrivono una morfologia, ma restituiscono la sequenza delle trasformazioni. A questa prima soglia segue quindi la dimensione tattile della raccolta e della sgusciatura. La perfetta maturità coinciderebbe con l'apertura naturale dell'“ettocarpo o mallo”, fino alla caduta spontanea dell'endocarpo quasi del tutto prosciugato, la cosiddetta <i>“mennula spiccata”</i>; ma Bianca nota anche come, per evitare perdite, furti o depredazioni, il raccolto venga spesso anticipato ai primi segni di apertura del mallo, quando <i>“la mennula accumenza a ciaccari”</i> (Bianca, 1872, p.4). Il gesto che raccoglie, separa, apre e seleziona lascia sulla pelle una scrittura minuta fatta di granulosità e deposito. Il gusto interviene dopo che il frutto cessa di essere soltanto materia raccolta e diventa oggetto di trasformazione e consumo. La mandorla è un frutto “che si mangia dal suo primo attecchire finché giunga a perfezione” e viene consumata tenera, poi più avanti, quando il seme “già granito” sollecita il palato (Bianca, 1872, p.4). A ciò si aggiunge il suono della lavorazione, che comincia già nel raccolto. Esso si compie per abbacchiamento – la cosiddetta <i>scutulata</i> – quando, nella perfetta maturità, basta una leggera agitazione dei rami, impressa da un uomo salito sull'albero, e poche percosse con una canna per far cadere i frutti rimasti; quando invece la maturazione non è completa, occorre	battere più forte con la canna o col <i>bacchio</i> – <i>u furcuni</i> –, cercando di ridurre al minimo i guasti alle vette. Qui il paesaggio acustico della mandorla si definisce come ritmo di urti, scosse, cadute e colpi, ma anche successivamente, quando il suono della sgusciatrice (<i>a machina i scacciari</i>) diviene colonna sonora durante l'ora del caldo estiva. Infine, il caldo. Esso accompagna il raccolto, l'asciugatura e tutta la durata della fatica. Se, come si è detto, il momento della raccolta è già regolato dalla diversa maturazione dei luoghi e delle colture, la fase successiva è segnata dall'essiccazione: “a misura che vengono rasciugate dal sole” (Bianca, 1872, p. 338), si ripongono in magazzino per le ulteriori operazioni di commercio. Il sole, dunque, non fa da semplice sfondo climatico, ma è una componente operativa della filiera che asciuga, prepara e rende possibile il passaggio dalla campagna al deposito e dal deposito al commercio. È precisamente dopo questa sequenza – raccolta, asciugatura, deposito, conservazione – che il rapporto tra mandorla e architettura diventa più leggibile. In alcune tipologie abitative avolesi, la presenza del piano ammezzato destinato al deposito delle mandorle mostra come il frutto non abbia inciso soltanto sull'economia o sull'immaginario locale, ma abbia lasciato tracce anche nell'organizzazione minuta dello spazio privato. Una declinazione dello spazio abitato – dettata dalla presenza capillare di economie domestiche connesse alla mandorla – che investe l'uso dei vani, la distribuzione delle quote, il rapporto tra conservazione, lavoro e abitare. La mandorla è entrata nella casa come ragione d'uso, come necessità economica e come pratica reiterata, finendo per riflettersi nella sezione stessa dell'edificio. Ancora una volta, è <i>architettura senza corpo</i> che orienta indirettamente lo spazio, ne condiziona i ritmi e ne modella i pieni e i vuoti funzionali, depositandosi nelle soglie tra interno ed esterno, tra lavoro e sfera privata.	Bibliografia Alsina, C. & Nelsen, R. B. (2011). <i>Icons of mathematics: An exploration of twenty key images</i>. American Mathematical Society. Bargna, I. (2009). Sull'arte come pratica etnografica: Il caso di Alterazioni Video. In M. C. Stella (A cura di), <i>Molimo: Quaderni di antropologia culturale ed etnomusicologia</i> (pp. 15–40). CUEM Società Cooperativa. Bianca, G. (1872). <i>Monografia del mandorlo comune: Sua storia e sua coltivazione in Sicilia</i>. Stamperia di Giovanni Lorsnaider. Bianca, G. (1878). <i>Monografia agraria del territorio d'Avola in Sicilia</i>. Tipografia M. Ricci. Fletcher, R. (2004). Musings on the vesica piscis. <i>Nexus Network Journal</i>, 6(2), 95–110. DOI: https://doi.org/10.1007/s00004-004-0021-8 Pallasmaa, J. (2005). <i>The eyes of the skin: Architecture and the senses</i> (2nd ed.). John Wiley & Sons. Purini, F. (2006). Il frammento come realtà operante. <i>Firenze Architettura</i>, 10(1), 2–9. Quici, F. (2013). István Horkay: Stratigrafie della memoria visiva. In P. Belardi P., A. Cirafici, E. Dotto, A. di Luggo A., F. Gay, F. Maggio & F. Quici (A cura di), <i>Atopie: Idee per la rappresentazione 5</i> (pp. 81–89). Artegrafica PLS. Sparavigna, A. C. (2020). <i>A discussion of a geometric shape that became a symbol known as mandorla or vesica piscis, starting from a Pythagorean point of view</i> (Version 1). Zenodo. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.4298852
Il racconto sensoriale della mandorla			Immagine
Il territorio produce la mandorla, ma la mandorla restituisce al territorio identità, immagini e memoria sensibile. Proprio per questa ragione essa può essere			La mandorla di Avola come forma generatrice. Elaborazione grafica a cura degli autori.

La città incompleta: lacune urbane tra memoria e immaginazione progettuale

ASSENZA
DISCONTINUITÀ URBANA
IMMAGINAZIONE PROGETTUALE
MEMORIA LATENTE

Il contributo propone un'indagine teorico-progettuale sul tema delle lacune urbane nel contesto di Porta Capuana, interpretandole come dispositivi critici attraverso cui leggere le trasformazioni contemporanee dello spazio urbano. L'analisi si concentra su due tipologie ricorrenti: le nicchie religiose della tradizione devozionale napoletana e le tracce residuali delle attività artigianali dismesse. Attraverso un rilievo fotografico, tali elementi vengono interpretati come archivi impliciti di pratiche sociali e culturali, in cui l'assenza assume una dimensione operativa e conoscitiva. La ricerca sviluppa una sperimentazione visiva non finalizzata alla ricostruzione filologica, ma alla produzione di nuove configurazioni percettive. L'immagine risultante si configura come dispositivo interpretativo capace di attivare una relazione tra memoria, trasformazione e possibilità, proponendo una rilettura delle lacune come elementi attivi e generativi nello spazio urbano.

CLAUDIA RUGGIERO, GIUSEPPE PANICO, ELENA IMBEMBO
Università della Campania *Luigi Vanvitelli*
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale
claudia.ruggiero@unicampania.it

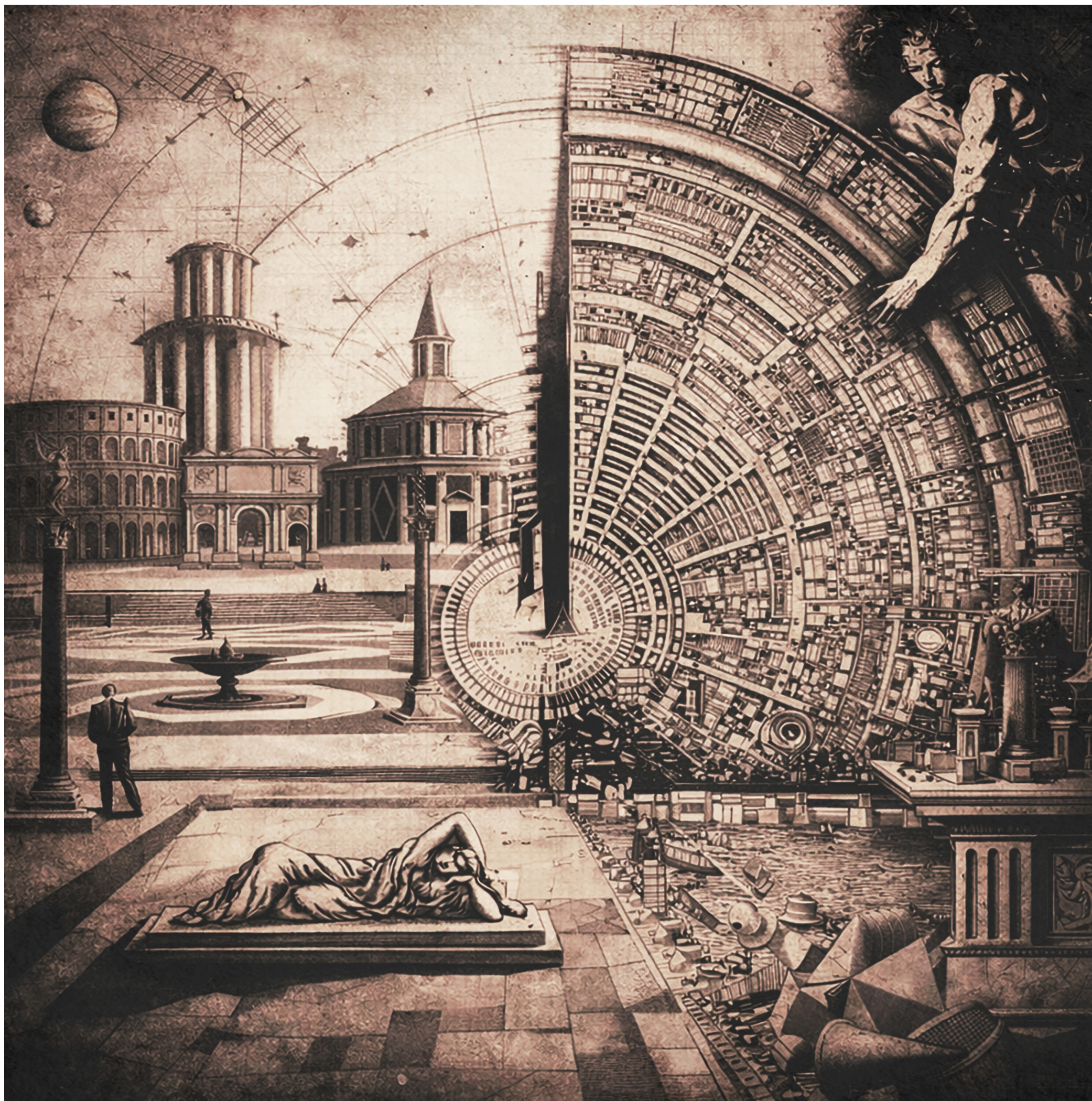


La lacuna come categoria interpretativa dello spazio urbano Nel dibattito contemporaneo sull'urbanistica e sulla teoria della città, la nozione di lacuna assume una rilevanza crescente in relazione ai processi di trasformazione che interessano i tessuti storici. Se la modernità urbana è stata a lungo interpretata come un processo di accumulazione e crescita, la condizione contemporanea appare invece segnata da fenomeni di discontinuità, rarefazione e perdita. In questo quadro, la lacuna si configura non come semplice vuoto, ma come forma specifica della discontinuità urbana. Riprendendo la riflessione di Brandi (1963), essa rappresenta una frattura che rende percepibile l'assenza senza eliminarne il valore. Applicata allo spazio urbano, la lacuna diventa una soglia percettiva tra ciò che permane e ciò che è scomparso. Secondo Rossi (1966), la città è costituita da permanenze e trasformazioni, e la sua forma è il risultato di una stratificazione temporale. La lacuna introduce una condizione ulteriore: essa non è né permanenza né trasformazione compiuta, ma un'interruzione che rende visibile il processo stesso del mutamento. Questa condizione assume una dimensione culturale, in quanto il vuoto non è mai neutro, ma interpretato attraverso sistemi simbolici e percettivi (Esposito, 2015). La lacuna diventa così un dispositivo di conoscenza, capace di attivare una lettura critica dello spazio urbano.	Questa trasformazione non implica una totale cancellazione, ma una ridefinizione del significato. Le nicchie continuano a operare come segni, attivando una memoria che nella maggior parte dei casi non è più praticata, ma ancora percepibile. Le tracce delle attività artigianali, invece, rimandano a una dimensione produttiva che ha storicamente strutturato il tessuto urbano. La loro scomparsa segna il passaggio a modelli economici differenti, in cui la produzione locale viene progressivamente sostituita da logiche globali (Sennett, 2008). Gli spazi lasciati da queste attività si configurano come lacune che testimoniano una trasformazione non solo economica, ma anche culturale. In essi si manifesta una perdita di continuità tra produzione e spazio urbano, che incide profondamente sulla percezione del luogo. In entrambe le tipologie, la lacuna si presenta come una forma di assenza attiva, capace di mantenere una relazione con ciò che non è più presente. Essa diventa così un dispositivo attraverso cui la memoria si manifesta in forma indiretta (Lynch, 1960).	L'immagine generativa: verso una teoria operativa della lacuna L'introduzione dell'immagine generativa consente di sviluppare una riflessione più ampia sul ruolo della lacuna nel progetto urbano. Se tradizionalmente essa è associata a una condizione di mancanza, l'intervento visivo ne mette in evidenza il potenziale generativo, configurando il vuoto come uno spazio aperto in cui attivare nuove possibilità senza necessariamente ristabilire una condizione originaria. Le immagini prodotte non rappresentano la lacuna, ma costruiscono immaginari che ne reinterpretano il significato attraverso differenti campi percettivi. Nell'immagine sulla sinistra, la lacuna viene riattivata mediante una fusione tra memoria produttiva e dimensione sacrale: frammenti astratti riconducibili alla tradizione delle mattonelle, storicamente legata al contesto locale, si combinano con tracce circolari dorate associate alla nicchia situata al di sotto della targa toponomastica lapidea di Vico delle Mattonelle, generando una condizione ibrida in cui materia e sacralità coesistono in forma incompleta. Nell'immagine in alto a destra, l'intervento si concentra sulla dimensione simbolica del sacro, attraverso cerchi dorati non pieni, diffusi e rarefatti, che evocano una presenza senza tradursi in una rappresentazione figurativa. Nell'immagine in basso a destra, invece, la lacuna viene interpretata attraverso una memoria produttiva astratta, in cui elementi riconducibili alla lavorazione del legno appaiono sospesi e disarticolati, suggerendo una continuità interrotta tra spazio e attività. In tutti i casi, l'immagine generativa non sostituisce la lacuna, ma si sovrappone ad essa, producendo una stratificazione percettiva che mantiene attiva la discontinuità. Questa prospettiva si colloca in linea con le teorie urbanistiche che interpretano lo spazio come processo piuttosto che come stato definito (Secchi, 2000): la lacuna non è quindi un problema da risolvere, ma una condizione da interrogare.	Bibliografia Augé, M. (1992). <i>Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité</i>. Éditions du Seuil. Barthes, R. (1980). <i>La chambre claire: Note sur la photographie</i>. Gallimard. Brandi, C. (1963). <i>Teoria del restauro</i>. Einaudi. De Seta, C. (1992). <i>Napoli: Architettura e urbanistica del Novecento</i>. Laterza. Esposito, A. (2015). <i>Lacune e vuoti urbani</i>. Sapienza Università Editrice. Lynch, K. (1960). <i>The image of the city</i>. MIT Press. Rossi, A. (1966). <i>L'architettura della città</i>. Marsilio. Secchi, B. (2000). <i>Prima lezione di urbanistica</i>. Laterza. Sennett, R. (2008). <i>The craftsman</i>. Yale University Press.
Porta Capuana: spazio stratificato e campo di tensione urbana	Il contesto che si configura nei pressi di Porta Capuana, situata a Piazza San Francesco, a ridosso del Castel Capuano di Napoli, è caratterizzata da una forte complessità morfologica e sociale, derivante dalla sovrapposizione di fasi storiche differenti. Tale stratificazione produce una configurazione urbana in cui elementi consolidati convivono con spazi marginali e discontinui. In questo scenario, la lacuna non si manifesta come eccezione, ma come componente strutturale del paesaggio urbano. Gli spazi residuali, le superfici degradate e le architetture incompiute costituiscono una trama diffusa che riflette le trasformazioni economiche e sociali dell'area. Secondo Marc Augé (1992), la contemporaneità è segnata dalla produzione di spazi privi di identità, definiti "non-luoghi". Tuttavia, nel caso di Porta Capuana, le lacune non si configurano come spazi anonimi, ma come frammenti di un'identità in trasformazione. Esse mantengono una relazione con il contesto storico, pur nella loro condizione di incompletezza. Questa ambivalenza rende le lacune particolarmente rilevanti dal punto di vista progettuale: esse non sono completamente integrate né totalmente estranee, ma si collocano in una zona intermedia, in cui è possibile attivare nuove interpretazioni.	Conclusioni: l'assenza come risorsa progettuale L'analisi condotta evidenzia come le lacune urbane non possano essere ridotte a condizioni residuali, ma debbano essere interpretate come elementi strutturanti dello spazio contemporaneo. Nel contesto di Porta Capuana, esse si configurano come archivi materiali di trasformazioni storiche, culturali ed economiche. La loro interpretazione attraverso strumenti visivi e generativi consente di attivare nuove modalità di lettura, in cui l'assenza diventa una risorsa. L'intelligenza artificiale, in questo quadro, non si limita a produrre immagini, ma contribuisce a ridefinire il rapporto tra memoria e progetto. Essa introduce una dimensione esplorativa, in cui il vuoto può essere interrogato e reinterpretato. Il contributo della ricerca risiede nella proposta di una lettura della lacuna come dispositivo generativo, capace di attivare una relazione tra ciò che è stato, ciò che è e ciò che può essere immaginato. In questa prospettiva, l'assenza non rappresenta una perdita, ma una condizione aperta, attraverso cui il progetto può costruire nuove possibilità.	Immagine Collage di quattro scatti a Porta Capuana incentrato sulle lacune, intese come vuoti generati dalla scomparsa di pratiche e funzioni. Nicchie devozionali e spazi di ex attività artigiane diventano segni di assenze stratificate, riattivate visivamente per evocare memorie e nuove possibilità percettive.
Forme dell'assenza: tra devozione e produzione	Le lacune individuate nell'area analizzata si articolano in due categorie principali, che riflettono differenti modalità di relazione tra spazio e pratica. Le nicchie religiose rappresentano una forma di presenza simbolica diffusa, attraverso cui la devozione si iscrive nello spazio urbano. Esse costituiscono micro-dispositivi che attivano una relazione tra individuo, comunità e dimensione spirituale (De Seta, 1992). La loro progressiva perdita di funzione le trasforma in tracce, in cui il valore originario si conserva in forma attenuata.		

Oltre la forma. Dispositivi interpretativi della città frammentaria

FRAMMENTO
MEMORIA
ASSENZA
RELAZIONE
CITTÀ

Il contributo propone una riflessione sul frammento come categoria interpretativa attraverso cui leggere la città contemporanea, intesa non più come organismo unitario, ma come campo di discontinuità, tracce e relazioni latenti. In questa prospettiva, l'*architettura senza corpo* non coincide con l'assenza di materia, ma con la perdita di centralità della forma come principio ordinatore. Il Disegno assume un ruolo critico: non restituisce la totalità, ma rende visibile l'impossibilità stessa di ricostruirla. Il frammento si configura come dispositivo operativo capace di attivare letture parziali e non lineari, mentre il vuoto diventa spazio generativo e soglia interpretativa.



L'immagine si configura come esito di una riflessione sul frammento inteso non come residuo, ma come categoria interpretativa. Il frammento non rappresenta semplicemente ciò che resta di una totalità perduta, ma rende visibile l'impossibilità stessa di ricostruirla. È in questa tensione, tra persistenza del significato e inaccessibilità della completezza, che esso acquisisce il proprio valore critico (Brandi, 2019).

La composizione assume tale tensione come principio costruttivo. L'immagine non illustra il frammento in forma letterale, ma lo costruisce attraverso una frattura centrale che mette in relazione due differenti paradigmi urbani e rappresentativi. A sinistra emerge una città riconducibile all'immaginario della città ideale rinascimentale, organizzata secondo assialità, monumentalità, proporzione e centralità prospettica. A destra, invece, si manifesta una struttura densa, stratificata e centrifuga, assimilabile a un dispositivo informazionale composto da reti, accumulazioni, sezioni e frammenti (Agamben, 2006). La cesura verticale diventa il punto in cui i due sistemi entrano in attrito: non una semplice divisione compositiva, ma il luogo in cui la città ideale mostra la propria insufficienza rispetto alla complessità della città contemporanea. In questa prospettiva, la città non è assunta come organismo unitario e leggibile, ma come insieme di discontinuità, sovrapposizioni e strutture latenti. L'oggetto architettonico si dissolve, ma il suo significato persiste, talvolta rafforzato proprio dalla sua assenza. Ciò che resta non è la forma, ma la traccia; non la struttura, ma la relazione (Rossi, 2022).

La parte sinistra della composizione conserva una costruzione spaziale riconoscibile. Gli elementi monumentali, la piazza, le quinte architettoniche, la fontana, le colonne e la disposizione delle figure umane rimandano a un'idea di città ordinata e rappresentabile, in cui lo spazio può ancora essere ricondotto a un principio di misura. L'impianto prospettico, la profondità della scena e la stabilità delle architetture rinviano a una tradizione figurativa nella quale la forma urbana coincide con un sistema di controllo visivo e geometrico. La parte destra altera questa condizione. La città non scompare, ma cambia natura: non è più costruita come sequenza di volumi riconoscibili, ma come addensamento circolare di segni, tracciati. Questa struttura non va letta come semplice caos, ma come un ordine differente, fondato sulla stratificazione delle relazioni più che sulla centralità della forma architettonica. La città diventa un archivio complesso, una 'macchina', una sezione aperta in cui la leggibilità non dipende più dalla prospettiva, ma dalla compresenza di frammenti.

La composizione si organizza, quindi, attorno a una frattura. Da un lato, permane una città costruita secondo principi di ordine, proporzione e stabilità; dall'altro, si manifesta una condizione disarticolata, in cui la dimensione urbana appare come un insieme di parti eterogenee che non si ricompongono in un sistema coerente. Questa opposizione non si configura come separazione, ma come interferenza. Le due condizioni si attraversano reciprocamente: l'ordine si incrina, la frammentazione non si lascia ricondurre a sintesi. L'immagine non descrive un prima e un dopo, ma una condizione permanente di tensione, in cui l'idea di totalità continua a essere evocata, pur restando definitivamente inaccessibile.

In questo senso, il frammento non coincide con il semplice elemento isolato o residuale. Esso emerge nella collisione tra sistemi geometrici e simbolici incompatibili, che continuano tuttavia a coesistere all'interno dello stesso campo visivo. La frammentazione non viene rappresentata attraverso la dissoluzione completa dell'immagine, ma attraverso l'accostamento critico di due modelli: la città come forma e la città come sistema di relazioni.

Il frammento si configura così come dispositivo operativo. Non è parte di un tutto ricostruibile, ma unità autonoma di significato, capace di attivare letture parziali, non lineari e aperte. Esso agisce come traccia: un segno che rimanda a qualcosa che non è più pienamente presente, ma che continua a operare nello spazio. In questo senso, il frammento non è perdita, ma condizione attraverso cui il territorio si rende interpretabile: memoria (Brandi, 2019).

La memoria assume, quindi, un ruolo attivo, non è un semplice deposito del passato, ma una infrastruttura invisibile che connette elementi disgiunti e attribuisce senso a configurazioni spaziali apparentemente incoerenti. La memoria non restituisce la totalità, ma costruisce continuità parziali, relazioni intermittenti, campi di significato che persistono anche in assenza di una forma stabile (Rossi, 2022). L'immaginazione interviene come spazio operativo. Non restituisce la totalità, ma costruisce continuità parziali, relazioni intermittenti, campi di significato che persistono anche in assenza di una forma stabile.

Alcuni elementi della composizione rendono esplicita questa dimensione. La figura distesa in primo piano appare come una traccia fossilizzata della memoria, una presenza immobile che introduce il tema della rovina e della permanenza. Essa non svolge soltanto una funzione ornamentale, ma stabilisce un rapporto tra corpo, spazio e tempo: il passato non viene ricostruito, ma rimane come reperto, come presenza silenziosa dentro la scena urbana.

Diversa è la funzione del corpo collocato nella parte superiore destra. La figura sembra incidere, sostenere o manipolare la struttura urbana circolare, introducendo il tema del gesto progettuale. In questo punto l'immagine suggerisce che la città non sia soltanto costruzione materiale, ma prodotto culturale, immateriale e interpretativo. Le figure umane, dunque, non sono presenze accessorie: agiscono come dispositivi di misura, memoria e trasformazione, aprendo alla questione delle pratiche e delle relazioni che attraversano lo spazio urbano senza coincidere interamente con la sua forma fisica.

L'immaginazione interviene come spazio operativo. Non colma il vuoto, ma lo attraversa, costruendo connessioni tra frammenti senza ricondurla a un ordine definitivo. Essa consente di leggere ciò che non è immediatamente visibile, di interpretare relazioni latenti e di attivare possibilità senza trasformarle in sintesi compiute.

Il Disegno diventa così pratica critica: seleziona, interpreta e mette in relazione. In un contesto in cui la complessità del territorio eccede ogni tentativo di rappresentazione totale, esso non costruisce un'immagine esaustiva, ma produce una struttura aperta, capace di rendere percepibili discontinuità e lacune.

La costruzione prospettica e il sistema delle ombre assumono un ruolo determinante. Nella parte sinistra, la profondità dello spazio e la coerenza della luce contribuiscono alla leggibilità della scena. Nella parte destra, invece, la densità dei segni e la sovrapposizione degli elementi riducono la stabilità percettiva. Le ombre non servono soltanto a dare volume, ma accentuano la soglia tra le due condizioni: da una parte la chiarezza della rappresentazione prospettica, dall'altra una città che si presenta come un palinsesto narrativo, un archivio.

Il vuoto assume un ruolo centrale. Non è assenza di informazione, ma spazio generativo. È una soglia che interrompe la continuità e rende evidente il limite della rappresentazione. La cesura verticale che attraversa la composizione impedisce una lettura unitaria dello spazio: in quel punto il vuoto non separa soltanto due parti dell'immagine, ma diventa il luogo in cui l'ordine prospettico e la città stratificata entrano in relazione senza fondersi.

In questa riflessione la città può essere interpretata come un'architettura immateriale composta da relazioni, pratiche e dinamiche che non coincidono con la dimensione fisica del costruito. Processi ambientali, flussi e interazioni definiscono configurazioni spaziali che non trovano una corrispondenza diretta nella forma. Il territorio diventa così espressione di intensità, più che struttura geometrica. La struttura circolare presente nella parte destra della composizione concentra questa ambiguità. Essa richiama contemporaneamente il piano urbano, l'ingranaggio meccanico, la sezione anatomica e il dispositivo informazionale. La città non appare più come organismo definito dalla stabilità della forma, ma come sistema complesso di connessioni e flussi. Il frammento diventa allora una modalità di accesso a questa dimensione latente: non restituisce un'immagine pacificata della città, ma costruisce una condizione interpretativa in cui segni e tracce si dispongono senza convergere in un sistema unitario (Rizzi, 2014).

Le componenti grafiche non producono un ordine definitivo, ma alludono a ordini possibili, continuamente disattesi. L'immagine non tenta di ricomporre la frammentazione in una nuova totalità. Mostra, piuttosto, la coesistenza instabile di parti, memorie e relazioni. I frammenti coesistono senza integrarsi pienamente, le tracce si accumulano senza costruire una continuità lineare, i significati persistono senza stabilizzarsi in forme compiute.

In questo senso, l'architettura senza corpo non coincide con l'assenza di materia, ma con la perdita di centralità della forma come principio ordinatore. Ciò che resta è un sistema di relazioni che continua a produrre effetti pur sottraendosi a una piena visibilità. Il Disegno non rende visibile ciò che è nascosto, ma costruisce le condizioni per percepirlo.

Il contributo propone quindi uno spostamento dello sguardo: dalla città come oggetto alla città come campo relazionale; dalla forma alla traccia; dalla rappresentazione alla interpretazione. Il frammento non è ciò che rimane dopo la perdita del tutto, ma ciò che rivela che il tutto non è mai stato pienamente accessibile.

Bibliografia

- Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo.
- Brandi, C. (2019). *Le due vie* (M. Carboni, A cura di). La nave di Teseo. (Opera originale pubblicata nel 1966).
- Rizzi, R. (2014). *Il daimon in architettura* (Vol. 1). Mimesis Edizioni.
- Rossi, A. (2022). *Scritti scelti sull'architettura e la città (1956–1972)*. Il Saggiatore.

Crediti

Composizione grafica originale dell'autore.
Processo ibrido di collage e alterazione digitale, che restituisce una rappresentazione della città come frammento e dispositivo interpretativo.

Immagine

Oltre la forma. Rielaborazione da riferimenti sulla città ideale rinascimentale (Piero della Francesca), alla pittura metafisica (Giorgio de Chirico), alle visioni di Giovanni Battista Piranesi e alla memoria urbana (Aldo Rossi).